

Tytuł oryginału:

Vers une architecture

Tłumaczenie:

Tomasz Swoboda

na podstawie wydania w serii

Champ arts wydawnictwa Flammarion

© Flammarion, Paris, 1995

Projekt okładki:

Kuba Sowiński (Biuro Szeryfy)

Opracowanie graficzne i skład:

Wojciech Kubiena (Biuro Szeryfy)

na podstawie francuskiego wydania z 1928 roku

Słowo wstępne:

prof. nadzw. dr hab. Marta Leśniakowska

Redakcja naukowa:

dr Andrzej Leśniak

Redakcja językowa:

Jolanta Pieńkos

Korekta:

Andrzej Szewczyk

Druk i oprawa:

Zakład poligraficzny Moś i Łuczak, Poznań

Złożono krojami pism:

LTC Bodoni, HFJ Knockout

Nakład: 1000 egz.

Wydanie III, dodruk

© 2012, Fondation Le Corbusier, Paris

© 2012, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa

ISBN: 978-83-934574-8-9

—

Honorowym patronem serii Fundamenty jest
Stowarzyszenie Architektów Polskich

Koncepcja i prowadzenie serii:

Aleksandra Stępnikowska, Grzegorz Piątek



LE CORBUSIER W STRONĘ ARCHITEKTURY

Przełożył Tomasz Swoboda

Nota edytorska do wydania polskiego

Andrzej Leśniak

Zgodnie z opinią Reynera Banhama *W stronę architektury* jest jedyną książką o architekturze będącą wielkim dziełem xx-wiecznej literatury. Język tomu, przede wszystkim wojenna retoryka i stylistyczna swoboda, jest wyzwaniem translatorskim i redaktorskim. Świadczą o tym losy arcydzieła Le Corbusiera w kręgu anglosaskim. Przełożone po raz pierwszy w 1927 roku przez Fredericka Etchellsa doczekało się niedawno kolejnego, znacznie zmodyfikowanego i trafniejszego tłumaczenia autorstwa Johna Goodmana.

Niniejszy przekład, pierwszy w języku polskim, został oparty na tekście wydania *Vers une architecture* z 1995 roku w serii Champs arts wydawnictwa Flammarion. Jest to przedruk oryginalnej edycji z 1923 roku, uzupełniony o *Przedmowę do wydania drugiego* autorstwa Le Corbusiera, dodatek do wydania trzeciego zatytułowany „Temperatura” oraz o list autora do Charles’a L’Eplatteniera. Zachowany został oryginalny układ tekstu, ilustracji i podpisów. W porównaniu z pierwotnym wydaniem skorygowano jedynie niekonsekwencje typograficzne.

Niektóre decyzje dotyczące terminologii wymagają objaśnienia:

1. Przekład zrywa z zainicjowaną przez Etchellsa praktyką mówienia o „nowej architekturze”: pierwsze tłumaczenie na język angielski, zatytułowane *Towards a New Architecture*, na długie lata ustaliło standard interpretacji dzieła Le Corbusiera. Wersja Etchellsa niesie ze sobą błędną intuicję zrównującą modernistyczną praktykę architektoniczną z dążeniem do nowości. Polski tytuł, *W stronę architektury*, ma odzwierciedlać autorską intencję powrotu do źródeł architektury.

2. Choć francuskie słowo *pilotis* jest używane w języku polskim, wciąż jednak występuje tylko i wyłącznie w języku branży architektonicznej.

Z tego powodu, za każdym razem, gdy mowa o podporach unoszących bryłę budynku, użyto powszechnie zrozumiałego terminu „słupy”.

3. Pojęcie *modénature*, oznaczające sposób ukształtowania fasady budynku, zostało oddane jako „modelunek fasady”. Odwołanie do terminu z zakresu malarstwa ma podwójne uzasadnienie. Umożliwia zachowanie łacińskiego rdzenia terminu i pozwala oddać intencję Le Corbusiera, który kształtowanie fasady określał jako „rozmieszczanie światła i cienia”, porównując je do szkicowania rysów twarzy.

Dziękuję profesor Marcie Leśniakowskiej i Grzegorzowi Piątkowi za konsultacje w kwestiach terminologicznych.

Oczy Le Corbusiera

Marta Leśniakowska

„Moje oczy patrzą. Patrzą na coś, co wyraża pewną myśl (...) za pomocą graniastosłupów ustawionych jeden obok drugiego. (...) Są matematycznym tworem waszego umysłu. Są mową architektury (...) z martwych materiałów stworzyliście poruszające proporcje. To jest architektura”.

Le Corbusier, *W stronę architektury*

W klasycznej dziś książce *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (1973) teoretyk architektury, designer i autor głośnych realizacji land artu Charles Jencks odważnie porównał wpływ Le Corbusiera na nowoczesną architekturę światową z wpływem Palladia w przeszłości¹. Tę wyjątkową pozycję Le Corbusier osiągnął dzięki wprowadzeniu do języka sztuki i architektury pięćdziesięciu nowych „słów” i dwóch nowatorskich kierunków artystycznych, które dwukrotnie zmieniły sztukę: puryzmu (lata dwudzieste) oraz późnomodernistycznego brutalizmu (*brut*; lata czterdzieste–pięćdziesiąte), definiującego architekturę jako ekspresyjną rzeźbę pojętą w nowych kategoriach języka plastycznego. Za pośrednictwem pięćdziesięciu budowli, jakie w całości zrealizował, oraz czterdziestu siedmiu książek Le Corbusier kolportował swoją bezkompromisową postawę „nieugiętego przeciwnika anachronicznych tendencji akademickich” i wroga „nieprzemyślanego modernizmu” (określenie Jencksa)². Jencks nie był jednak bezkrytycznym hagiografem Le Corbusiera. Pisał swoją książkę czterdzieści lat temu, a więc w okresie, gdy postmodernizm, którego sam był uczestnikiem i promotorem³, zaczynał rewizjonistyczną

1. Ch. Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, wyd. pierwsze 1973, wyd. polskie pod zmienionym tytułem *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982, s. 7.

2. Tamże, s. 7.

3. Dwie książki Jencksa fundamentalne dla postmodernistycznej teorii i praktyki oraz dla dyskursu z modernizmem to: *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987 i *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977 (sześć wydań do 1991).

rozprawę z negatywnym dziedzictwem modernizmu, jak to wówczas oceniano, zaś gigantyczna spuścizna Le Corbusiera, w tym jego malarstwo i rzeźba, wciąż pozostawała znana zaledwie fragmentarycznie i powierzchownie. Słowo „tragizm” było konkluzją narracji Jencksa o z gruntu nietzscheańskim charakterze Le Corbusiera, artysty o wielu twarzach i złożonej osobowości, którego symbolem jest hipotetyczny autoportret z 1945 roku, ukazujący podwójne oblicze Apolla i Meduzy: „uśmiechniętego boga słońca i rozumu i dionizyjskiej, zmysłowej postaci ze świata podziemnego – ciemność i gorycz równoważona przez radość i światło”⁴. Inną znaczącą ikoną Le Corbusiera jest kadr z filmu z 1925 roku: gestem naśladowującym scenę stworzenia Adama z Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła Le Corbusier, architekt-bóg nowoczesności, wskazuje na wieżowce swego wizjonerskiego planu Voisin Paris (1922–1925) pokazanego w pierwszym purystycznym obiekcie – pawilonie „L’Esprit Nouveau” podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku. Ta fotografia, jak żadna inna, oddaje istotę spekulatywnych utopii awangardy prymarnej, a zarazem antycypuje dzisiejszy rewizjonizm zarówno wobec tych utopii, jak i późnomodernistycznych paradygmatów, gdy czysto teoretyczny, artystowsko-intelektualny model urbanistyczno-architektoniczny Le Corbusiera, oparty na micie standaryzowanej technologii prefabrykatów, urzeczywistniał się w praktyce megaosiedli postrzeganych jako czysta emanacja programów CIAM (Congrès International d’Architecture Moderne) i *Karty Ateńskiej*. Skala tego zjawiska i jego różnorodne konsekwencje: polityczne, społeczne, ekonomiczne, ideologiczne, architektoniczne, estetyczne, wreszcie etyczne, wykazują, jak cywilizacyjny i kulturowy eksperyment, któremu za pomocą architektury zostały poddane po drugiej wojnie światowej całe społeczeństwa, szczególnie tej części Europy, która dostała się pod wpływy komunizmu, stał się częścią „zapisu genetycznego” kilku generacji. Oto konsekwencje zjawiska, które znany brytyjski socjolog i ekonomista David Harvey niefrasobliwie nazwał „kłopotem”, stawiając, skądinąd ogólnie słuszną diagnozę, że „kłopot z urbanizacją w ujęciu tak zwanego »czyściego modernizmu« polegał nie na »totalitarności« jej wizji, ale na właściwej

4. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, dz. cyt., s. 207.

dla niej, trwałej manierze przeceniania przedmiotów materialnych i form przestrzennych kosztem aspektów społecznych, a także na wychodzeniu z metafizycznych przesłanek, które zakładały, że można wywołać efekt sterowania społeczeństwem za pomocą odpowiedniej inżynierii form przestrzennych”⁵. Klęska awangardowej utopii ufundowanej na radykalnym aksjomacie modernizacyjnym jako projekcie zrywającym w założeniach z alienacją i autonomią sztuki po to, by przenieść ją do praktyki życiowej, w żadnej bodaj dziedzinie nie ujawnia się z taką oczywistością, jak właśnie w programach urbanistyczno-architektonicznych. Ich symbolem jest przywoływany wielokrotnie, zmistyfikowany dzień „śmierci” modernizmu: 15 lipca 1972 roku o 15.32 wysadzono w powietrze część wielkopłytowego osiedla Pruitt-Igoe w St. Louis (Missouri) autorstwa japońskiego modernisty Minoru Yamasakiego (1952–1955). Egzekucji dokonano na projekcie wzorcowo realizującym wytyczne CIAM i corbusierowską teorię „domu jako maszyny do mieszkania”, którego pierwowzorem była Jednostka Marsylska, historyczny punkt odniesienia dla modernistycznej teorii osiedla, kształtującej nowy typ przestrzeni totalnej. Przeczuwano takie konsekwencje już w momencie, kiedy pojawiły się wizjonerskie projekty Le Corbusiera: w 1928 roku jeden z naszych krytyków architektury Alfred Lauterbach nie ukrywał satysfakcji z faktu, że w Anglii architekci nie znali *W stronę architektury*, najważniejszej książki Le Corbusiera, przetłumaczonej wprawdzie na angielski, ale zupełnie tam przemilczanej, dzięki czemu, jak wierzył Lauterbach, architektura w Anglii zdołała uratować swój wysoki poziom i odrębność⁶.

Le Corbusier jako ikona „wielkiej narracji” modernizmu jest dzisiaj przedmiotem analiz krytycznej historii sztuki pisanej z punktu widzenia ofiar modernistycznego eksperymentu, którego był jednym z ojców. A zwłaszcza z punktu widzenia ofiar tej szczególnej mutacji modernizmu – socmodernizmu, który w komunizmie jedynie pozorował realizację jego idei domu jako funkcjonalnej, humanistycznej i higienicznej przestrzeni, a w praktyce tworzył na niespotykaną wcześniej skalę fikcję i patologię

5. D. Harvey, *Kwestia urbanizacji*, „Kultura i Społeczeństwo”, 1996 nr 4, s. 29.

6. A.L. [A. Lauterbach], *O angielskiej architekturze współczesnej*, „Architektura i Budownictwo”, 1928 nr 8, s. 313.

uprzedmiotowionego społeczeństwa. Irena Krzywicka, kiedyś entuzjastka Le Corbusiera, dopiero z perspektywy doświadczeń „osiedlowego” PRL-u tłumaczyła swoje zauroczenie, ale i rozczarowanie: „Le Corbusier był dla nas wszystkich prorokiem i objawieniem. Rozczarowanie do tego, czym w praktyce się okazały skądinąd genialne idee wielkiego architekta i urbanisty, przypomina w pewnej mierze rozczarowanie do komunizmu, tak pociągającego na papierze. Wielkość Le Corbusiera wydawała się nam zawrotna (zresztą słusznie). Genialnie pomyślane domy, bez ciemnych podwórek (jak choćby to, gdzie mieszkalam), bez suterren, gdzie »Jaś nie doczekał«, bez morderczych zarówno zimą, jak i latem poddaszy. Okna na całą ścianę, płaskie dachy mogące służyć jako tarasy. Wszystko było nowością, wszystko było olśnieniem, więcej nawet, było spojrzeniem na nowy wspaniały świat, gdzie i proletariusz, i robotnik, i inteligent będą mieli takie samo prawo do słońca, powietrza i zieleni. W tych nowych, tak odmiennych od dawnych mieszkaniach mieli się wychowywać nowi, dojrzalsi, bardziej świadomi i szczęśliwsi ludzie. Znajdowaliśmy piękno w prostych, surowych liniach nowej architektury funkcjonalnej (pierwszy raz wówczas pojawiło się to słowo), bez zbędnych ozdóbek. Któż mógł przewidzieć, że z tych projektów genialnego architekta wyłonią się w rezultacie monotonne, chandryczne osiedla bez wyobraźni, budynki-potwory nie na miarę i możliwości ludzkiego istnienia”⁷.

Komunistyczne blokowiska o zunifikowanych formach osiedla, bloku i substandardowego mieszkania z wielkiej płyty stały się karykaturą programów Le Corbusiera, a wpisane w totalitarny system nie są bynajmniej jedynie „nieprzemyślanym modernizmem”, jak powiada brytyjski ekonomista. Potwierdzają słowa Le Corbusiera: fałsz przesłaniający lub negujący podstawowe funkcje architektury jest wszędzie tam, gdzie widać degenerację społeczeństwa⁸.

Le Corbusier nigdy nie złożył wizyty w Polsce. Jego młodzieńczy *Grand Tour*, który odbył w 1911 roku w wieku dwudziestu czterech lat, „pożyteczna

7. I. Krzywicka, *Wyznania gorszyckielki*, Warszawa 1992, s. 100–101.

8. Por. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, dz. cyt., s. 32.

podróż” na Bliski Wschód, jak ją później nazwał, omijała Polskę. A i potem, w okresie międzywojennym, mimo zaproszeń od polskich architektów, którzy razem z nim działali w CIRPAC (Comité international pour la résolution des problèmes de l'architecture contemporaine) i CIAM, do wizyty nie doszło. Krótki postój w Warszawie w drodze na IV Kongres CIAM, który miał się odbyć w Moskwie w 1933 roku, nie doszedł do skutku z powodu odwołania obrad przez władze sowieckie; kongres ostatecznie zorganizowano na pokładzie statku „Patris II” na Morzu Śródziemnym⁹. Ale Le Corbusiera znali już wtedy u nas wszyscy „młodzi”, co najmniej od 1921 roku, gdy grupa studentów i wykładowców Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej wyjechała na wycieczkę do Francji, a po powrocie urządziła na wydziale małą wystawę reprodukcji jego projektów. Był to kluczowy moment w modernistycznej rewolucji, która przeorała świadomość całej generacji młodych architektów. Ale także „starych” – dla nich wizje Le Corbusiera były tak szokujące, że niektórzy wykładowcy zawieszali swoje zajęcia, by przemyśleć to, co się dzieje w architekturze. W paryskiej pracowni architekta przy rue de Sevres 35 pojawiło się kilku polskich praktykantów i współpracowników, odwiedził ją malarz i krytyk Szczesny Rutkowski, kurator I Międzynarodowej Wystawy Architektury Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie w 1926 roku, zbierający na nią eksponaty, ale choć do osobistego spotkania wówczas nie doszło, to parę prac Le Corbusiera przywiezionych z Francji stało się tematem komentarzy i przyczyną entuzjazmu¹⁰. Kilka jego książek sprowadził na Wydział Architektury Rudolf Świerczyński, omawiali je na łamach specjalistycznych pism Leon Chwistek, Władysław Tatarkiewicz, Tadeusz Peiper, Lech Niemojewski, Alfred Lauterbach i Witkacy, w którym wzbudziło zazdrość nowatorskie w formie, ekskluzywne pismo „L'Esprit Nouveau” wydawane przez Le Corbusiera¹¹. Nie tylko dla Włodzimierza Padlewskiego, gdy zaczynał studia architektoniczne

9. H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, Warszawa 1976, s. 111.

10. Zob. opinie Józefa Czajkowskiego: J. Czajkowski, *Moda w architekturze. Z powodu Międzynarodowej Wystawy Architektury Nowoczesnej w Warszawie*, „Warszawianka”, 1926 nr 84.

11. S.I. Witkiewicz, [Postscriptum do artykułu *Dalszy ciąg polemiki z Leonem Chwistkiem*. Dodatek do dodatku], w: *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, Kraków 1923.

w 1925 roku, pierwszą lekturą francuską było *W stronę architektury* i francuskie czasopisma architektoniczne, w których oglądano „te wszystkie »Korbuzyje«, »Žanere«”: „Byłem pod wrażeniem, jak wszyscy młodzi architekci, głównie architektury francuskiej, szczególnie Le Corbusiera, i niemieckiej, Waltera Gropiusa. (...) Pojechałem do Francji już jako admirator Corbusiera. Znałem wszystkie jego projekty. Wszystkie były w pismach. (...) Wszystko było dokumentnie badane, czytane, naśladowane”¹². Wzorami była „oczywiście grupa Corbusiera i Gropiusa. Tu Bauhaus, a tam raczej indywidualność osobista, prywatna Corbusiera, która (...) była pewną siłą kreującą nasze stanowiska”¹³. Dla Jerzego Sołtana, który rozpoczął studia w 1931 roku, pierwszą lekturą stało się *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), „ostatnia nowość corbusierowsko-paryska”, która pozwoliła mu, choć późno, odkryć dla siebie myśl tego architekta: „Odkryłem w sumie obecność trzech wątków architektonicznych w otaczającym mnie świecie. Były to: tradycyjny eklektyzm, zapalczany modernizm i coś trzeciego – ten *pod-prąd* reprezentowany przez Le Corbusiera”¹⁴. Doskonale przyswajała go też awangarda, naśladowując linearny, „druciany” styl jego bezwalorowego rysunku na równi z jego nielinearną, namiętą, „pisaną architekturą”, jak ją określił Niemojewski¹⁵. Zwłaszcza Szymon Syrkus, który włączył corbusierowską retorykę do swego światopoglądu i projektu skrajnie technokratycznej, wzorowanej na prakseologicznych przesłankach taylorizmu i fordyzmu architektury „łożyskowej”, mającej pełnić funkcję regulacyjno-organizacyjno-kontrolną życia społecznego, egzekwując realizację tego zaangażowanego posłannictwa za pomocą aparatu nacisku i przymusu¹⁶. W dzisiejszych analizach architektury modernistycznej jako

12. Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim. *Młoda architektura* [rozmawia Hubert Bilewicz], w: Włodzimierz Padlewski. *Sztuka i architektura. W roku jubileuszu stulecia urodzin*, red. H. Bilewicz, Gdańsk 2008, s. 28–29.

13. Tamże, s. 38.

14. J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, red. A. Bulanda, Warszawa 1996, s. 39.

15. L. Niemojewski, *Le Corbusier jako pisarz*, „Architektura i Budownictwo”, 1934 nr 4, s. 113.

16. Sz. Syrkus, *Preliminarz architektury [Zagadnienia nowoczesnej kompozycji]*, „Praesens”, 1926 nr 1, s. 6–16; tenże, *Tempo architektury*, „Praesens”, 1927–1930 nr 2, s. 3–34.

aparatu represji, stosującego naukową organizację przestrzeni, przywołuje się spostrzeżenie Jürgena Habermasa, że świadomość technokratyczną charakteryzuje zamiłowanie do kontrolowania i formatowania społeczeństwa „w ten sam sposób, jak kontroluje się naturę”¹⁷. Szczególna rola w tym procesie przypada awangardowemu architektowi jako osobowości publicznej nowego typu, która dzięki szczególnym umiejętnościom odczuwania tej cechy nowoczesnego miasta – symultanizmu – organizuje świat metodami *stricte* reżyserskimi, tak „ażeby kompozycji ruchów nadać walory nie tylko funkcjonalne, ale plastyczne”¹⁸. Radykalizm Syrkusa, a także Władysława Strzemińskiego, który corbusierowskie miasto liniowe połączone z jego sowiecką mutacją, miastem pasmowym Milutina, przepracował w unistyczne miasto równoległe¹⁹, szedł dalej niż programy Le Corbusiera. Ale wszyscy trzech zgadzali się w punkcie dotyczącym funkcji architektury jako zorganizowanego mechanizmu-systemu oraz roli architekta, którego kult w modernizmie miał charakter quasi-religijny, nietzscheański, wywiedziony z wczesnomodernistycznej teorii sztuki jako nowej religii (artysta/architekt jako kapłan lub stwórca). Z punktu widzenia ontologii modernizmu architekt – demiurg i reżyser nowego masowego spektaklu – kształtował miasto tak samo jak malarz tworzy abstrakcyjną kompozycję plastyczną. Łódź sfunkcjonalizowana Strzemińskiego, będąca polską mutacją corbusierowskiego miasta nowoczesnego, wpisuje je w teorię unistycznego miasta jako nieograniczonej w swej totalności, bezgranicznej przestrzeni, aseman-tycznej i pozbawionej reprezentacji²⁰ (co *nota bene* powróci w neoawangardowej wizji uniwersalnego, nieograniczonego miasta klimatycznego grupy Archizoom w 1970 roku). Strzemiński ujmuje to w starej konwencji

17. J. Habermas, *Technika i nauka jako „ideologia”*, przeł. M. Łukaszewicz, w: *Czy kryzys socjologii?*, red. J. Szacki, Warszawa 1977, s. 385. Szerzej o tym także E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 302.

18. Sz. Syrkus, *Tempo architektury*, dz. cyt., s. 32.

19. W. Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, w: tenże, *Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 324 i nast. O związkach Strzemińskiego i Le Corbusiera; zob. U. Czartoryska, *Miara, światło i przestrzeń. Strzemiński i Le Corbusier*, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. Materiały z Sesji [Muzeum Sztuki w Łodzi i p.w.s.p. w Łodzi, 26–27 listopada 1993]*, Łódź 1994, s. 40–48.

20. Por. A. Turowski, *Fizjologia widzenia*, w: tenże, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 107.

manichejskiej: to walka rozumnego, bo planowego, wynikającego z logiki i zasad porządku, z bezrozumnym chaosem.

W utopiach jedności przestrzennej – estetycznej, społecznej i ideologicznej – tkwił jednak wirus patologii i dewiacji: to właśnie przyrównywanie prakseologii fabryki do dobrego rządu i postrzeganie miasta-maszyny jako koniecznego aparatu nacisku po to, by powstało Nowe Społeczeństwo, było przyczyną związania architektonicznej awangardy z totalitaryzmami. Le Corbusier, elitarysta, ale zarazem liberał i zdeklarowany zwolennik kulturowego dyfuzjonizmu, lawirował między faszyzmem a komunizmem. Polska radykalna lewicowa awangarda była programowo powiązana z ideologią komunistyczną i Strzemiński, drukując w 1947 roku fragmenty swego spalonego podczas wojny tekstu *Łódź sfunkcjonalizowana* wiązał z nowym reżimem nadzieje na urzeczywistnienie własnych wizji. Le Corbusier tłumaczył się ze swoich kolaboracji, przywołując starą, dziewiętnastowieczną kategorię *Zeitgeist*: „Architektura ujawnia (...) ducha [epoki]. Niektórzy ludzie mają oryginalne idee i za swoje wysiłki dostają kopniaka”²¹.

Sile oddziaływania Le Corbusiera ulegała nie tylko generacja „młodych” i radykalna lewicowa awangarda Bloku czy bardziej liberalnego Praesensu, która współkreując styl międzynarodowy, naśladowała jego architekturę oraz retorykę. Nawet ortodoksyjni wrogowie nowoczesności stawali się jej ofiarami: Stanisław Noakowski, który pod wpływem jazzu, usłyszanego po raz pierwszy w życiu w jakiejś restauracji w Karlsbadzie, zaczął rysować proste kuby corbusierowskich budowli, był zdumiony tym niemal grzesznym „wyczynem”²².

W warstwie teoretycznej koncepcje polskich architektów naśladowujących Le Corbusiera powielały przede wszystkim maszynistyczno-militarystyczne hasła miasta maszyny i domu maszyny, kompilowane z wypowiedziami niemieckiej czy holenderskiej awangardy²³. Jednak nie do końca je

21. Cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, dz. cyt., s. 146.

22. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Świadectwo szkolne w: O Stanisławie Noakowskim*, red. P. Biegański, Warszawa 1959, s. 224–225.

23. Sz. Syrkus, *Preliminarz architektury*; tenże, *Tempo architektury*, dz. cyt.

rozumiano – Jerzy Sołtan wprost mówił, że Le Corbusiera nikt w Polsce nie rozumiał, bo był „za trudny”²⁴. To niezrozumienie wynikało między innymi z niemożności dostrzeżenia, z chęci ukrycia lub wyparcia istoty eklektycznej myśli Le Corbusiera, która, jak wykazał ostatnio Jan Birksted, została zorganizowana wokół symboliki masońskiej i okultystycznej²⁵. Nawet jeśli nie wszystko było jasne w przekazie Le Corbusiera, fascynacja nim wpłynęła na wiele, także polskich, życiorysów. Ksawery Piwocki, zanim został historykiem sztuki, właśnie przez Le Corbusiera chciał być architektem: „Chcieliśmy sztuki nowej i olśniewającej, trudnej jak teoria względności, ale jasnej i bezbłędnej jak ona właśnie. Nie ma co ukrywać: w latach dwudziestych myślano na serio o »stylu« dwudziestego wieku. Wydawało się, że analiza kubistyczna rzuciła podeń fundamenty, że architektura stoi u progu sformułowania jego »modulatorów«, że sztuka abstrakcyjna może stać się odpowiednikiem plastycznym abstrakcyjnych konstrukcji nauk ścisłych. Złudzenia? Być może, ale i one wyznaczały współczesność”²⁶. I choć Le Corbusier miał oczywiście u nas przeciwników i wrogów²⁷, to jego oddziaływanie było tak silne, że Lech Niemojewski, pisząc w 1927 roku

24. „Ja Le Corbusiera odkryłem sam. (...) Le Corbusiera w Polsce nie rozumiano. Był za trudny. Dużo większym uznaniem cieszył się Bauhaus i niemiecka, uproszczona wersja modernizmu. Oprócz Macieja Nowickiego i jego żony, Zygmunta Skibniewskiego, mnie i paru bardziej rozbudzonych studentów, którzy na własną rękę zaczęli węszyć, pies z kulawą nogą nie rozumiał Le Corbusiera. Na Wydziale się o tym nie mówiło. (...) Nawet takie osoby jak Bohdan Pniewski, Czesław Przybylski czy Rudolf Świerczyński – czołowi architekci tego okresu, wygrywający konkursy, budujący, będący na ołtarzu polskiej architektury – moim zdaniem bardzo mało wiedzieli o twórczości Le Corbusiera, a w każdym razie nie widzieli różnicy między Le Corbusierem a na przykład Gropiusem” (J. Sołtan, *Le Corbusier i jego pracownia*, w: tenże, *Rozmowy o architekturze*, dz. cyt., s. 40).
25. J.K. Birksted, *Le Corbusier and the Occult*, Massachusetts 2009.
26. K. Piwocki, „Granica współczesności” Mieczysława Porębskiego, „Przegląd Humanistyczny”, 1965 nr 4, s. 158–163.
27. „Corbusier, van der Vlugt, tak, tak, to wielkie nazwiska. Ale ta cała brylowatość, ten niewątpliwy zresztą rozmach przy swojej krańcowej tendencji do uproszczenia i prymitywu, czy to nie rzecz diablo czasowa?”, wypowiedź inżyniera Edwarda Dunina, dyrektora Komitetu Rozbudowy m.st. Warszawy i przewodniczącego komisji przygotowania stolicy do wystawy światowej w 1943 roku, w: *Co myślę o architekturze nowoczesnej?*, ankieta „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie”, 1934 nr 23, s. 4.

studium o wnętrzach pałaców stanisławowskich, odkrył analogie między geometryzacją form w osiemnastym wieku a awangardową teorią geometrii w sztuce swoich czasów. Dokładnie zapamiętał moment, kiedy po raz pierwszy zetknął się z *W stronę architektury*, „książką z obrazkami” nieznanego mu wcześniej autora: „Był wtedy rok 1923 (...) mówiło się dużo w Warszawie o [Międzynarodowej] Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, naznaczonej na rok 1925. Poczęły pojawiać się pierwsze jaskółki literatury modernistycznej. Wpadła mi w ręce książka francuska z obrazkami wyobrażającymi parowce transatlantyczne, samoloty, turbiny, a pod tym wszystkim napis: *voilà l'architecture...* Zacząłem czytać. Nazwisko autora nic mi jeszcze wówczas nie mówiło, był to Le Corbusier i jego dzieło *Vers une architecture*. Przeczytałem je jednym tchem raz i drugi (...). [I wówczas] interpretację stylów przestałem traktować poważnie. (...) Moderniści, walcząc (...) o motyw twórczy w sztuce, atakują linię uczuciową naśladowczą, wysuwając twierdzenie, że prawdziwie twórczym okazuje się człowiek w definicjach geometrycznych. Stanisław August tego jeszcze nie rozumiał, ale już przeczuwał, w dziełach jego artystów na każdym kroku napotykałyśmy ornament geometryczny”²⁸. Ta interpretacja sztuki czasów Stanisława Augusta, będąca efektem lekcji corbusierowskiej, ujawnia dokonujący się wówczas proces modernizacji świadomości historiograficznej, która opiera się na jednej z najbardziej nośnych i dyskutowanych tez modernizmu, dotyczącej sztuki w jej ujęciu historycznym: poznanie jest możliwe dopiero dzięki awangardzie i jedynie wychodząc od niej, można zrozumieć wcześniejsze stadia rozwojowe fenomenu sztuki, jej historię, co podtrzymują Hans-Georg Gadamer, Peter Bürger, Theodor W. Adorno czy Nowa Historia Sztuki.

Książki Le Corbusiera (choć tylko kilka tytułów, głównie *W stronę architektury*) były u nas czytane w oryginale, ale pozostaje czymś zastanawiającym, że choć tworzą kanon nowoczesnej teorii sztuki, to żadna nie została w Polsce przetłumaczona. Do wyjątków należy opublikowanie broszury *Klawiatura barw* (1931) i fragmentów *Kiedy katedry były*

28. L. Niemojewski, *Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich. Szkic syntetyczny*, Warszawa 1927.

białe (1936)²⁹. Kiedy w dziesięciolecie pierwodruku *W stronę architektury* w czołowym opiniotwórczym czasopiśmie architektonicznym w Polsce, „Architekturze i Budownictwie”, młody uczeń Wrighta Michał Kostanecki krytycznie analizował estetykę architektury nowoczesnej, wyprowadzonej przez Le Corbusiera z „piękności technicznej” transatlantyku, okazał się wyrazicielem opinii swego pokolenia, które nie było już tak olśnione nowością tych form³⁰. Po drugiej wojnie światowej, w okresie socrealizmu, Le Corbusier stał się głównym obiektem ataków marksistowskich architektów (między innymi jego dawnych przyjaciół Syrkusów) i dopiero po Październiku 1956 mogła się ukazać, choć nie bez kłopotów, wydana przez warszawską Akademię Sztuk Pięknych niskonakładowa broszura z tekstem Jerzego Sołtana na temat zasad Modulora, która zresztą, podobnie jak wydana przez tę uczelnię *Karta ateńska*, była lekturą zakazaną na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej³¹. Próbowano też interpretować Le Corbusiera z pozycji marksistowskich: Juliusz Żórawski tłumaczył istotę tak zwanej architektury zaangażowanej zgodnie z marksistowską teorią odbicia, wychodząc od *W stronę architektury* i wypowiedzi Le Corbusiera o tym, że architekt dźwiga ciężar odpowiedzialności za szczęście i nieszczęście ludzkości i wobec tego musi współdecydować o wizji świata oraz być jej lustrem³². Takie poglądy formułowano w sytuacji, gdy styl międzynarodowy został w niemal całej Europie przyjęty w planach odbudowy, a teorie pierwszych modernistów doczekały się realizacji na skalę nieporównywalnie większą niż przedwojenne eksperymentalne osiedla poligony (jak u nas Warszawska Spółdzielnia

29. Le Corbusier, *Salubra, claviers de couleur*, 1931; tenże, *Klawiatura barw*, „D.O.M.”, 1931 nr 11, s. 24; tenże, *Kiedy katedry były białe* [fragmenty książki], wybór i przekład J. Sołtan, „Arkady”, 1939 nr 6, s. 265–267.

30. M. Kostanecki, *Kilka uwag o architekturze okrętowej*, „Architektura i Budownictwo”, 1932 nr 11, s. 349–351.

31. J. Sołtan, *Modulor. System wymiarowania Le Corbusiera*, Koło Naukowe Wydziału Architektury Wnętrz ASP, Warszawa, bd, mpis powielany; *Grupa CIAM – Francja, Karta ateńska. Urbanistyka CIAM*, Warszawa [1956], wg wyd. pierwszego kompletnego z 1941, przeł. K. Szeronos.

32. Zob. D. Juruś, *Architektura poszukująca zrozumienia*, w: J. Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. xxii i nast.

Mieszkaniowa). Jednak w krajach włączonych do bloku komunistycznego pokolenie przedwojennych modernistów, niedawnych entuzjastów Le Corbusiera, przechodziło trudną lekcję tożsamości. Helena i Szymon Syrkusowie, przed wojną najbardziej zaangażowani aktywiści CIAM, szcząc się osobistą przyjaźnią Le Corbusiera, „na zasadzie szacunku do mistrza”³³, w pierwszych dekadach po wojnie wyparli się go całkowicie. Syrkusowa, przed wojną z egzaltacją wyrażająca się o jego talencie plastycznym i literackim³⁴, przyrównująca go do wielkich mistrzów odrodzenia³⁵, i jeszcze w czasie okupacji opowiadająca o nim robotnikom jako o „największym architekcie naszych czasów”, „wspaniałym porwijącym mówcy”³⁶, kilka lat potem, już jako prominentna aktywistka partii komunistycznej, wyrażała się o nim z najwyższą pogardą: „tak jak te ośle ścieżki, ośli był umysł Le Corbusiera”³⁷. W takim tonie utrzymane było jej wystąpienie na VII Kongresie CIAM w Bergamo w 1949 roku, gdzie próbowała lansować socrealizm. Po powrocie Gomułki do władzy chciała znowu dołączyć do „postępowych” architektów Zachodu, ale ani te fakty, ani opublikowany w 1984 roku, wspomnieniowy, pełen patosu tekst o Le Corbusierze jako „wielkim, niemal mitycznym zjawisku – symbolu

33. H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, Warszawa 1976, s. 111.

34. „Talent literacki Le Corbusiera przenika każdą stronę, a przy tym układ graficzny, druk i papier są bez zarzutu, książka ta wzbudzi zainteresowanie każdego architekta”, H.S. [Helena Syrkusowa], [prezentacja książki *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – oeuvre complete de 1929–1934*, red. P. Boesiger, przedmowa S. Giedion], „Komunikat SARP”, 1935 nr 6, s. 11–12.

35. H. Syrkus, *Ku idei...*, dz. cyt., s. 316.

36. H. i S. Syrkusowie, *Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta i regionu. Odczyt na kursie dla robotników i pracowników umysłowych SPB* [wygłoszony 02.03.1942], mpis powielany [1942], s. 16–17 (egzemplarz w bibliotece Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, sygn. 4/A). Tekst sygnowany wspólnie z mężem, ale pisany w pierwszej osobie rodzaju żeńskiego.

37. Cyt. za: J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, dz. cyt., s. 52–53. Była to parafraza terminu „ośle ścieżki” używanego przez Le Corbusiera w tekstach o urbanistyce na określenie drogi „naturalnie” wydeptanej przez zwierzęta, a nie poprowadzonej na prostokątnej siatce ulicznej i po linii prostej, której Le Corbusier był apologetą: „Człowiek chodzi po prostej, bo ma wytyczony cel i wie, dokąd idzie; zdecydował się dotrzeć do jakiegoś określonego miejsca i prosto do niego zmierza. Juczny osioł kluczcy, дума chwilę na swój postrzelony, roztargniony sposób i idzie dalej zygzakami”, w: tegoż, *Urbanisme*, 1925. Według Le Corbusiera kręte ulice są przyczyną tego, że „miasta zamierają, a klasy rządzące są obalane”.

architektury nowoczesnej³⁸ nie jest w stanie przesłonić jej działalności jako prominentnej postaci w uprzywilejowanej grupie architektów reżimu. Dlatego centrum corbusieryzmu w powojennej Polsce stał się nie Wydział Architektury, jak przed wojną, ale warszawska Akademia Sztuk Pięknych, gdzie znalazła azyl grupa najwybitniejszych modernistów polskich: Jerzy Sołtan, Lech Tomaszewski, Oskar Hansen, Bohdan Ihnatowicz. Sołtan, współpracownik Le Corbusiera w latach czterdziestych, Zakłady Artystyczno-Badawcze ASP założone w 1954 roku, przekształcił w najważniejszy ośrodek nowoczesnej myśli architektonicznej tamtych lat, a najbliższy jego współpracownik Oskar Hansen, który pracował wcześniej z kuzynem Le Corbusiera Pierre'em Jeanneretem, próbował w swoich realizacjach, na ile to było możliwe, przenosić najważniejsze przesłanki corbusierowskiej myśli. Na architektonicznej mapie PRL-u z substandardowymi bieda osiedlami było to jednak działanie zmarginalizowane. A eksperymentalne projekty osiedli Zofii i Oskara Hansenów, realizujące nowatorskie założenia Linearnego Systemu Ciągłego (dom-osiedle Przyczółek Grochowski w Warszawie, Osiedle im. J. Słowackiego w Lublinie), pozostają u nas zjawiskiem osobnym. Podobnie jak jedyna po wojnie wystawa Le Corbusiera, zorganizowana przez Stowarzyszenie Architektów Polskich dzięki pomocy Ambasady Francji w 1966 roku w pierwszą rocznicę śmierci architekta, na której wyświetlono film o nim i odtworzono zapis magnetofonowy ostatniego wywiadu, jakiego udzielił dziennikarzom francuskim na kilka miesięcy przed swą tajemniczą śmiercią w oceanie 27 sierpnia 1965 roku.

Od pierwszych kontaktów polskich architektów z twórczością Le Corbusiera próbowano zrozumieć jego fenomen, i to zarówno z punktu widzenia form, które stosował, jak i języka, którym się posługiwał, by ukształtować nową retorykę w opisie procesów modernizacyjnych³⁹. Ten nowy język był

38. H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego...*, dz. cyt., s. 312.

39. L. Niemojewski, *Le Corbusier jako pisarz*, dz. cyt., s. 113. E. Norwerth, *Czasopisma obce*, „Architektura i Budownictwo”, 1926 nr 5, s. 39 (omawia m.in. czasopismo „L'Esprit Nouveau” wydawane przez Le Corbusiera).

wieloznaczny, niespokojny, polemiczny, nerwowy. Le Corbusier, jak konstatował Jan Kleczyński, przemawia z „impetem namiętności, wali w czytelnika bryłami skoncentrowanej wiary doprowadzonej do fanatyzmu (...), [wiary] purytanów, ikonoklastów, anabaptystów lub jakiegoś Savonaroli, któryby pragnął (...) w architekturze czystości i potęgi”⁴⁰. „Jest uwodzicielem, on nie przekonywa, lecz czaruje”, mówił Lech Niemojewski⁴¹, nieświadomie ujawniając psychoanalityczne podłoże jego twórczości (i twórczości w ogóle), której istotą jest bliska seksualnego pożądania strategia uwodzenia, mająca na celu oczarowanie widza/czytelnika i w rezultacie doprowadzenie do zawładnięcia nim. Istotnie, Le Corbusier posługiwał się wyjątkowo skutecznie strategią awangardowej agitacji i propagandy. Jego „pisana architektura” była komplementarna z nową estetyką puryzmu, której figurę stanowiła geometria, podstawowe narzędzie estetyzacji i teoretycznej modernizacji miasta maszyny postrzeganego jako system właściwy nowoczesnemu dziełu sztuki i tak samo jak ono kształtowany. Abstrakcyjne formy geometryczne, rysowane i tekstualizowane, były, jak się określa, eksterioryzacją potrzeby ładu i wspornikiem funkcjonalistycznej transformacji rzeczywistości w zracjonalizowaną strukturę⁴². Redukcjonistyczna architektura Le Corbusiera, która tak poruszyła europejskich architektów zwiedzających pawilon „L'Esprit Nouveau” w 1925 roku, opierała się na dogmacie geometrycznego porządku i przekonaniu, że dopiero forma będąca kwintesencją antynatury może dokonać transformacji/modernizacji zurbanizowanej przestrzeni w przestrzeń wzniosłą i metafizyczną, a więc taką, w której realizują się idealistyczne uniwersalia⁴³. Model Le Corbusiera odbierano wówczas jako czysto teoretyczno-artystyczne wyobrażenia miasta idealnego wypełnionego idealną architekturą, tak jak w przeszłości były

40. J. Kleczyński, *Wystawa architektury nowoczesnej. Poglądy Le Corbusiera*, „Kurier Warszawski”, 1926 nr 59, s. 16.

41. L. Niemojewski, *Le Corbusier jako pisarz*, dz. cyt., s. 113.

42. Zob. G. Sztabiński, *Dlaczego geometria?*, w: *W kręgu zagadnień awangardy III*, red. G. Gazda, R. Kluszczyński, Łódź 1990, s. 225–250.

43. Nowoczesne konstrukcje architektoniczno-inżynierskie jako przedmioty wzniosłe usankcjonował u nas Mieczysław Wallis, zob. tegoż, *O przedmiotach wzniosłych*, „Wiedza i Życie”, 1937 nr 4–5, s. 284.

nimi fantazje renesansowych czy oświeceniowych teoretyków i architektów wizjonerów. Jako fikcja, analogicznie do fikcyjnych obrazów tworzonych przez inne awangardowe eksperymenty z obrazem miasta (między innymi w poezji czy filmie), była sprawnym narzędziem modernistycznej strategii widzialności, używanym zgodnie z wypracowywanymi wówczas technikami widzenia projektującego (konstruowania widzenia). W awangardowej perswazji „pisana architektura” i na przykład makiet architektoniczna stały się istotną częścią strategii ukierunkowanej na wytworzenie nowej relacji między twórcą a jego wytworem: w makiecie widok z lotu ptaka manifestuje dobitnie dominację artysty/architekta demiurga nad stwarzanym przez niego nowym światem. Fikcyjne miasto Le Corbusiera, pokazane w 1925 roku w Paryżu, to zatem przestrzeń antyrealistyczna konstruowana zgodnie z regułą *tabula rasa*, w oparciu o przesłanki *stricte* estetyczne (miasto jako nowy obraz / nowe dzieło sztuki) oraz zgodnie z programami dynamizmu architektury jako skrajnie zracjonalizowanej, ustrukturyzowanej organizacji mającej zarazem cechy żywego organizmu spłodzonego przez architekta ojca. Celem tej optymistycznej, progresywnej (pro)kreacji było wytworzenie takiej wizji przestrzeni społecznej, w której porządek antropologiczny zostaje podporządkowany porządkowi technologicznemu⁴⁴: „Wytwory mechaniki to organizmy zmierzające ku ideałowi czystości i podlegające tym samym regułom ewolucji, co zjawiska przyrody”, pisał Le Corbusier w swojej najważniejszej książce, nie przypadkiem zatytułowanej *W stronę architektury*.

Książka ukazała się w 1923 roku, gdy Le Corbusier miał trzydzieści sześć lat i inicjowała *Collection de „L'Esprit Nouveau”* wydawaną w paryskim Editions G. Crès et Cie specjalizującym się w publikacjach z zakresu sztuki. Była jego pierwszą książką o architekturze i pierwszą sygnowaną pseudonimem Le Corbusier, ale nie pierwszą w jego *oeuvre*: wcześniej wyszły, opublikowane jeszcze pod prawdziwym nazwiskiem (Charles-Edouard Jeanneret), *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne* (1912) oraz napisane wspólnie z malarzem purystą Amédée Ozenfantem *Après le cubisme* (1918). *W stronę*

44. Sz. Syrkus, *Preliminarz architektury*, dz. cyt., s. 9–14.

architektury zaprojektowane jako manifest nowoczesnych i prowokacja („pełna jadu”, przestrzega Le Corbusier) miała się okazać najważniejszą publikacją w jego dorobku pisarsko-teoretycznym, najbardziej wpływową, najczęściej czytana, ale zarazem, jak konstatuje angielski historyk architektury Reyner Banham, „najmniej rozumianą ze wszystkich publikacji architektonicznych dwudziestego wieku”⁴⁵. W ciągu pięciu lat ukazały się trzy reedycje, książka spełniła więc oczekiwania autora: w ówczesnym dyskursie architektonicznym była szczeliną, pęknięciem, poszerzonym o kolejne książki Le Corbusiera: *Urbanisme* (1924) oraz *L'Art décoratif d'aujourd'hui* i *Almanach d'architecture moderne* (obie 1925). Z punktu widzenia pozycji, jaką zajmuje w bibliograficznym szeregu tekstów o architekturze i współczesnych doktryn artystycznych, książka ta buduje mit założycielski nowego początku: modernistycznej kultury wyprowadzonej z nowej kondycji społecznej, ekonomicznej i technicznej, której najwyższą emanacją jest nowa architektura powiązana z nową urbanistyką i designem. Problem ten Le Corbusier pojmuje, zgodnie z modernistyczną filozofią, progresywnie, „biologicznie” i misyjnie: nowa architektura to wychylona w przyszłość siła moralna, dojdzie ona do głosu, gdy zostaną przywrócone zagubione, prymarne wartości architektury i formy (doryka), które połączą się z nową cywilizacją maszynową. Tak wyprowadzona geneza architektury-kultury nowoczesnej wyznacza zarazem jej teleologiczne powinności. Le Corbusier przystępował do batalii o nową kulturę w przekonaniu, że współczesność znajduje się w stanie kryzysu, agonii, to zaś było sytuacją sprzyjającą wyłonieniu nowego. Tropem futurystów uznawał oczyszczającą, higieniczną, sprzyjającą progresji funkcję wojny (w czym ujawnia się modernistyczne marzenie o *tabula rasa*)⁴⁶, a pojęcie kryzysu rozumiał w sensie pozytywnym, tak jak to ujmował Leibniz: jako nagłą fulgurację, w wyniku której mogą pojawić się zjawiska reanimacyjne. To typowo modernistyczne nacechowanie: śmierć

45. R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, przeł. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979, s. 268.

46. Zob. W stronę architektury, s. 149. O związkach Le Corbusiera z futuryzmem przypominał u nas Jerzy Waldorff: „Wielki mistrz współczesnej architektury Le Corbusier (...) jest tylko kontynuatorem włoskiego futurysty”, J. Waldorff, *Architektura*, w: tenże, *Sztuka pod dyktando*, Warszawa 1939, s. 63–72.

jako źródło kultury. Le Corbusier przyjmuje tu zarazem postawę kolonisty cywilizującego/modernizującego świat, który znalazł się w stanie rozkładu, bo zapomniał, czym w swej esencji jest architektura⁴⁷.

Antyakademicka wymowa książki jest świadectwem radykalnej zmiany poglądów Le Corbusiera na architekturę i jej istotę, jaka nastąpiła w latach 1917–1923. Pomyślana jako manifest programowy ruchu nowoczesnych, była polemiką z całą tradycją École des Beaux-Arts, eklektyzmu i dominującą w latach dwudziestych estetyką art déco. Cel stanowiło przekonanie czytelnika o konieczności zastąpienia estetyki anachronicznej z punktu widzenia aktualnych potrzeb Architekturą rozumianą jako coś więcej niż tylko stylistyczny eksperyment: taką, która ma do wypełnienia reanimacyjną funkcję w kulturze, polegającą na zasadniczej zmianie sposobu życia i nadania mu form adekwatnych do nowych potrzeb i oczekiwań. Chodziło więc o odrodzenie architektury, wynikające z nowego ducha współczesnej ery przemysłowej, dlatego Le Corbusier zgadzał się z tezą Adolfa Loosa, że „ornament to zbrodnia”⁴⁸. Adresował swoją książkę do konkretnego audytorium: elity architektów i profesorów w École des Beaux-Arts⁴⁹, z czego wynikał cały projekt książki, dobór ilustracji i ich powiązanie z tekstem operującym silnie polemicznym i perswazyjnym językiem pokrewnym retoryce plakatowych sloganów. To charakterystyczne dla Le Corbusiera pisanstwo, posługujące się krótkimi zdaniami hasłami, rytmicznie skandowanymi, multiplikowanymi, pojawiającymi się w różnych miejscach, nadaje tekstowi dynamizm awangardowej poezji z właściwą jej figurą *hypallage*, gdzie podstawową techniką jest montaż⁵⁰.

W tym punkcie dostrzegam analogię między Corbusierowskim tekstem a filmem eksperymentalnym, który w procesie wypracowywania awangardowej refleksji i praktyki, w dążeniu do autonomizacji swej gramatyki,

47. Zob. *W stronę architektury*, s. 119.

48. Tamże, s. 177.

49. J.-L. Cohen, *Introduction to Toward an Architecture*, Los Angeles 2007, s. 3.

50. Na temat aspektu dynamizmu architektury ujmowanego w badaniach nad poezją awangardy za pomocą figury *hypallage* zob. B. Skarga, *Miasto Przybosia (w poezji międzywojnia)*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 282, 287–288.

odegrał rolę kluczową dzięki zastosowanym technikom narracyjnym i nowej wizualizacji (między innymi dynamizm, nowa wzrokowa percepcja świata). Z tego wynikała najistotniejsza cecha filmu awangardy prymarnej: odrzucenie konwencjonalnej formy linearnej stosowanej w literaturze, kinematografii czy teatrze⁵¹. Nieciągly, porozrywany, popękany, chwilami chaotyczny tekst Le Corbusiera pełen wewnętrznych przesunięć nasuwa skojarzenia z techniką montażową stop-klatki. Pisząc w ten filmowy sposób o architekturze, Le Corbusier kieruje naszą uwagę na problem pokrewieństwa kina i architektury. Zwracał na to uwagę, choć znacznie później, Siergiej Eisenstein w tekście *Montaż i architektura*, dowodząc, że wszystkie sztuki przez całą swą historię dążyły w stronę kina, a najbliższą filmowi dyscypliną jest właśnie architektura (idealnym przykładem kinematycznej architektury był dla niego Akropol jako sekwencja montażowa kadrów-budynków podziwianych i montowanych w całość przez wędrującego widza, który staje się podobny do mobilnej kamery filmowej, tak jak ona rejestrując poszczególne widoki)⁵².

Filmowe cechy „pisanej architektury” Le Corbusiera, opartej na koncepcji promenady architektonicznej, uzasadnia jego manifestacyjny wprost subiektywizm ujawniający to, co nazywa się autorską funkcją tekstu. I także w tym myśleniu uskokami, by posłużyć się określeniem Adorna, leży eksperymentatorskie nacechowanie *W stronę architektury*, ufundowane na interakcji obrazu-tekstu, heterogeniczności i niekrępowanej żadnymi normami, radykalnie wolnościowej postawie autora, jego odczuciach i wyobraźni, dekonstruującej stare mity jedności i całości/totalności.

Ta interakcja może służyć za modelowy przykład zwrotu performatywnego w derridiańskim rozumieniu teorii aktów mowy i zarazem zwrotu ikonicznego. Wszystkie warstwy książki zostały ukryte za skromną, nawet ascetyczną i pozbawioną wszelkich cech awangardowości szaroniebieską okładką z centralnie umieszczonym czarno-białym zdjęciem pokładu transatlantyku. Wnętrze na pierwszy rzut oka nie zapowiada tego, czym

51. R. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Łódź 1990.

52. Zob. G. Bruno, *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts. Writing Architecture series*, Massachusetts–London 2007.

jest: operuje graficznym montażem obrazów i tekstów zgodnie z klasycznymi arystotelesowskimi regułami retorycznymi: perswazji i przekonania. Dla uzyskania szybkiego efektu (przekonania) Le Corbusier posłużył się modelem instrukcji obsługi, podręczników, atlasów, folderów itp. Zastosował w dyskursie artystycznym sprawdzone strategie perswazyjne wypracowane przez pozytywistyczną systematykę, organizację wiedzy i mnemotechnikę. Wśród nielicznych w historii awangardy przykładów zastosowania w sztuce takiego dydaktycznego modelu⁵³ schemat paneli jest jednym z wczesnych. Definiuje zarazem, czym jest awangardowe dzieło sztuki, gdzie, jak zauważa Kurt Forster, technika montażu graficznego służy do przededefiniowania go z organizacji form w konstrukcję znaczeń⁵⁴. Patetyczne, nacechowane epicko zestawienia Le Corbusiera, które tak szokowały ówczesnych odbiorców (Partenon i humber; Paestum i delage), a co Buchloh nazywa „porządkiem szoku percepcyjnego” intencjonalnie wpisanym w awangardowe techniki montażowe, przywodzą na myśl *Atlas Mnemosyne* Aby’ego Warburga, w zamyśle zmierzający do wypracowania kulturowego modelu pamięci historycznej i ciągłości doświadczenia, unaoznaczonych w kulturowej grawitacji obrazów o najróżniejszej proveniencji. Le Corbusier posłużył się podobnym modelem dla osiągnięcia własnego materialistycznego celu: powołania nowej seryjnej architektury umożliwiającej przejście z jednej epoki w drugą. Seryjność, postawiona tu w centrum, czyni zamysł Le Corbusiera identycznym z Benjaminowską wiarą w emancypacyjne funkcje reprodukcji technologicznej, z tej zaś wynika zastosowana technika montażu, niezbędna, by znaczenia wyłaniały się, otwierając przestrzeń dla nowego poznania⁵⁵. Inaczej mówiąc, jego książka

53. Zob. B. Buchloh, „Atlas” Gerharda Richtera. *Archiwum anomiczne*, „Konteksty. Antropologia kultury. Etnografia. Sztuka”, 2011 nr 2–3, s. 184, 186 (mowa o panelach edukacyjnych stworzonych przez Kazimierza Malewicza w latach 1924–1927 w Instytucie Kultury Artystycznej w Leningradzie, szkicowniku dadaistki Hanny Höch z ok. 1933 roku, panelach fotomontaży Kurta Schwittersa i El Lissitzky’ego).

54. Zob. tamże, s. 186.

55. Benjamin stosował technikę literackiego montażu zapożyczoną od surrealistów: „Metoda tej pracy: literacki montaż. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania”, w: tegoż, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 505.

jest świadectwem „wyłaniającego się kulturowego paradygmatu montażu jako nowego procesu pisania zdecentralizowanej historii, a wraz z tym konstruowania form mnemonicznych”⁵⁶.

Poczucie, że w tym procesie wyłaniania się nowych znaczeń ulegają destrukcji/unieważnieniu dawne paradygmaty, co w oczywisty sposób wytwarza stan niepewności (anomalii) było, jak sądzę, sprawcze dla autorytarnego języka Le Corbusiera. To pozwalało mu usytuować się jako nowego typu wiarygodna osobowość, która działa według reguł nowoczesnej polityki osobowości (zjawiska ukształtowanego w psychologii w dziewiętnastym wieku), wypracowując właściwe miejsce dla siebie w przestrzeni publicznej jako przestrzeni władzy⁵⁷. Na takim paradygmacie wiedzy-władzy Le Corbusier zbudował swoją pozycję ojca nowoczesności i polityka architektury. Zaś relacja z odbiorcą została ufundowana na jego Spojrzeniu („oczach, które widzą”, że przywołam tytuł jednego z rozdziałów tej książki) jako systemie władzy i autorytetu, który ma rządzić w obszarze architektury, a *per se* w modernistycznej kulturze. Dlatego swój program wygłasza w retoryce autorytarnej i apodyktycznej, takiej, jaka przenika cały dyskurs awangardy prymarnej, by mógł stać się dyskursem dominującym i wpływowym.

Książka ta opisuje strategię tworzenia fundowaną na idei nowego ładu oraz na ustanowieniu nowego reżimu prawdy i reżimu sensów, który każda władza wytwarza jako własną prawdę (Foucault)⁵⁸. Le Corbusier posługuje się tutaj znaną strategią znaczącego uwidoczniania. W teorii tekstu, a więc i w teorii widzenia, to, co ujawnione, i to, co pominięte, przemilczane, ukryte, jest częścią przekazu, który za pomocą praktyk performatywnych dostarcza wiedzy o samym autorze informacji; widzenie oraz/i niewidzenie jako system reprezentacji odsłania pornotropiczne techniki oglądającego⁵⁹.

56. B. Buchloh, „Atlas” Gerharda Richtera..., dz. cyt., s. 187.

57. R. Sennet, *Upadek człowieka publicznego (fragmenty)*, „Krytyka Polityczna”, 2003 nr 3, s. 56–58.

58. J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988.

59. L. Hentschel, *Pornotropiczne techniki oglądającego. „L'Origine du monde” (1866) Gustave’a Courbeta a konflikt penetracyjny perspektywy centralnej*, „Katedra. Gender Studies UW”, 2001 nr 2, s. 34–52, zwl. s. 39.

Chodzi, rzecz jasna, o zagadnienie świadomych i nieświadomych procesów, praktyk i dyskursów, w jakie są uwikłane obraz i tekst, poprzez które sztuka nabiera znaczenia, co pokazuje teoria wiedzy-władzy (Foucault, Althusser).

Na książkę złożyło się siedem esejów: tylko ostatni został specjalnie do niej napisany, sześć pozostałych ukazało się już wcześniej w 1921 roku w czasopiśmie „L'Esprit Nouveau” Le Corbusiera i Ozenfanta (wydawanym w latach 1920–1925); niektóre były podpisywane wspólnie. Wynikła z tego problematyczna kwestia autorstwa książki. Ozenfant, współwłaściciel „L'Esprit Nouveau”, współpracownik i przyjaciel Le Corbusiera, twierdził, że eseje były oparte na ich rozmowach dotyczących teorii architektonicznych Auguste'a Perreta i Adolfa Loosa, dlatego sygnowali je obaj (Ozenfant używał pseudonimu Saugnier). Gdy książka, *nota bene* zadeptykowana Ozenfantowi, zyskiwała na znaczeniu, Ozenfant zaczął domagać się odpowiednich gratyfikacji, uważając, że został celowo wykluczony ze współautorstwa⁶⁰. Sprawa nie znalazła ostatecznego rozstrzygnięcia i w literaturze przedmiotu przyjmuje się, że autorem *W stronę architektury* jest Le Corbusier.

Tak czy inaczej, to on nadał publikacji specyficzną konstrukcję przywołującą na myśl labiryntową budowlę, po której krąży się i błądzi. Nawigację utrudniają nieliniarna narracja i multiplikacja: idee, o których się tu mówi, są rozsypane po całym tekście, pojawiają się raz po raz w identycznym lub łudząco podobnym brzmieniu krótkich skandowanych zdań i słów-wykrzykników, jak w agitacyjnej ulotce. Struktura tekstu jest nieuchwytna, trudna do rozpoznania, o zdemontowanych/zdekonstruowanych częściach składowych, które tworzą ciąg retorycznych lub rapsodycznych esejów ułożonych tak, by, jak trafnie zauważył Reyner Banham, wytworzyć wrażenie zachodzącego między nimi związku⁶¹. Ale czy taki logiczny związek istnieje? Podjęty ponad pół wieku temu przez Banhama wysiłek zrekonstruowania/montażu tego płynnego w przekazie patchworku nie wytrzymuje dzisiaj krytyki, raczej czyni tekst Le Corbusiera jeszcze mniej czytelnym, choć

60. J.-L. Cohen, *Introduction to Toward an Architecture*, dz. cyt., s. 143.

61. R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, dz. cyt., s. 273.

w gigantycznej literaturze corbusierologicznej interpretacja Banhama jest uważana za jedną z ważniejszych. Otóż Banham widzi *W stronę architektury* jako narrację zbudowaną wokół dwóch tematów, które niezbyt szczęśliwie nazywa „akademickim” i „mechanistycznym”, zaliczając do pierwszego rozdziały: *Trzy przypomnienia dla panów architektów* i *Architekturę*, a do drugiego: *Estetykę inżynierską*, *Oczy, które nie widzą*, *Domy seryjne* oraz *Architekturę albo rewolucję*. Jeśli trzymać się tego porządku, tekst zaczyna się w tonacji „mechanistycznej”, która jednak szybko ulega unieważnieniu, mieszając się z esejami „akademickimi”.

Banham włożył spory wysiłek, by odsłonić strukturę książki, ale jego zawiła interpretacja stanowi tylko świadectwo bezradności wobec oczywistego faktu, że książka w istocie jest pozbawiona takiego elementarnego systemu, który pozwala studiować tekst zgodnie z logiką kolejności. Le Corbusier bawi się nami: wrażenie, że jesteśmy prowadzeni przez uporządkowaną argumentację szybko okazuje się pozorne i mylące, bo książkę można czytać właściwie w dowolnej kolejności, jak w *Wyścigu Kumotrów z Alicji w Krainie Czarów*: zaczynasz i kończysz, kiedy chcesz. Rzecz jasna, taka wolność jest możliwa tylko dlatego, że rozdziały są autonomicznymi tekstami, które jedynie wtórnie wytworzyły nowy tekst: nieliniowy, niespójny, niestabilny, relacyjny, wymykający się, płynny. Jest to tekst antysystemowy. Jeśli szuka się dla niego gatunkowego przypisania, okazuje się, że najbliżej mu do eseju, a więc tego gatunku literackiego, który charakteryzuje się „antysystemowym impulsem”, jak to określa Adorno⁶², i nie ma związku z tradycyjnie rozumianą metodą, „nie podlega regułom ani prawom zorganizowanej nauki i teorii, nie zmierza do budowy zamkniętej, dedukcyjnej lub indukcyjnej, jest natomiast wyrazem otwartego duchowego doświadczenia, które ostatecznie dokonuje się podczas czytania”⁶³. Jeśli esej definiuje się jako pole napięć o wewnętrznej przestrzeni skomponowanej „z natężeń, polaryzacji, (...) wzajemnego równoważenia się (aporii),

62. T.W. Adorno, *Esej jako forma* [1958], w: tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 88.

63. Zob. R. Różanowski, *Zrozumieć Adorna*, s. 70, www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Ryszard_Rozanowski.pdf, dostęp 24.07.2012.

(...) »krystalizacji« w tekst, wewnątrz którego odbywa się nieprzerwanie dynamiczna gra rywalizujących pól oddziaływań, [a] pomiędzy tymi strekami napięć nie pojawia się relacja dominacji – są równoważne, jednoczesne, tak samo słuszne, nie ma wobec nich możliwości wyboru i uprzywilejowania, pozostaje akceptacja stanu nieprzekraczalnej, koniecznej sprzeczności⁶⁴, to wszystkie te cechy odnajdujemy w tekście Le Corbusiera. Rządzi nim transdyscyplinarność (relacja tekst-obraz), którą widać w najczęściej chyba cytowanych, „heretyckich” fotomontażach zdjęć Partenonu i bazyliki w Paestum z humberem i delage’em oraz sprzężoną z tymi fotomontażami warstwą tekstową. Obraz zajmuje tu pozycję dominującą, a więc modernistyczny zwrot ikoniczny ujawnia w pełni swoje cechy: artefakty są skontekstualizowane jak kolekcja/archiwum, zgodnie z arystotelesowską fabułą (*muthos*) pojmowaną jako układ zdarzeń/faktów/dzieł dynamicznie ułożonych w intrygę, ustrukturyzowanych i ukosmicznionych⁶⁵. W tym sensie można uznać *W stronę architektury* za antycypację antypozytywistycznych procedur Warburga użytych w późniejszym *Atlasie Mnemosyne* (1925).

Banham zwrócił uwagę na to, jak Le Corbusier kieruje odbiorcą, wymuszając określony porządek percepcji: od lewej do prawej, co ma sugerować równorzędny postęp między budowlą antyczną a samochodem, oraz od góry do dołu, przez co powstaje pewien typ kontrastu analogicznego do porównania przez Marinettiego samochodu wyścigowego z Nike z Samotraki⁶⁶. Rzecz w tym, że celem Le Corbusiera nie jest pokazywanie kontrastu, ale analogii, a nawet równoważności na wzór Severiniego i Gleizesa. Zestawienia klasycznej architektury i współczesnych maszyn mają na uwadze unaocznienie wspólnoty idei: są nią standaryzacja i typowość.

Dwudziestowieczna myśl architektoniczna zawdzięcza książce Le Corbusiera najsłynniejszą od czasów Witruwiusza, modernistyczną definicję

64. R. Sendyka, *Esej: pomiędzy nauką i sztuką, eksperymentem i doświadczeniem*, „Dynamis”, <http://www.dynamis.pl/dl/?id=24>, dostęp 24.07.2012.

65. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988; J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Konteksty”, 1993 nr 1, s. 11 i nast.; M. Leśniakowska, *Co to jest architektura?*, Warszawa 1996, s. 52–56 i nast.

66. R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, dz. cyt., s. 274.

architektury, która w fundamentalny sposób zadecydowała o kierunku dyskursu w tej dziedzinie: „Architektura to przemyślana, bezbłędna, wspa- niała gra brył w świetle”. Definicja ta znana już była czytelnikom „L’Esprit Nouveau”, ale została spopularyzowana na znacznie większą skalę dopiero za pośrednictwem *W stronę architektury*. Zwracając uwagę na nieostrość użytych tu poetyckich określeń odnoszących się do wzrokowego postrze- gania architektury (a nieostrość tę podbija jeszcze fakt, że definicja funk- cjonuje w różnych tłumaczeniach, często przeinaczających jej znaczenie), Banham ma rację, że Le Corbusier posługuje się tu kategoriami odnoszą- cymi się do kompozycji architektonicznej w rozumieniu Juliana Guadeta (potwierdzają to też inne jego teksty). Wobec tego pojęcie „przemyslenia” (vel „poprawności”) proponuje się rozumieć jako zbiór reguł znanych i zro- zumiałych, a „wspañiałość” jako cechę tych reguł, które mogą być pokrewne talentowi i wyobraźni. Nie ma jednak pewności, czy jest to właściwe odczy- tanie tych pojęć, skoro raz odwołują się one do idealnych brył Platona („naj- piękniejsze formy”: sześcian, stożek, kula, walec, ostrosłup), innym razem są pojmowane jako prawa natury wywołujące w odbiorcy emocje i poczu- cie związku człowieka z porządkiem wszechświata, gdzie formy prymarne przekształcają się w esencjalizm architektury w rozumieniu filozoficznym. W tym kontekście należy rozumieć często przytaczaną negatywną opinię Le Corbusiera o katedrze gotyckiej, która nie jest wcale piękna, „nie jest dziełem plastycznym; to dramat – walka z prawem ciężkości, doznaniem należącym do porządku uczucia”⁶⁷.

Dla Le Corbusiera podstawą architektury („wszystkiego”) jest plan, „generator”, który „zawiera w sobie istotę doznania”. Banham jest zda- nia, że w tym szczególnym podkreślaniu znaczenia planu widać oczywi- sty wpływ École des Beaux-Arts i szkoły Guadeta, traktujących plan jako warunek profesjonalizmu. Le Corbusier miał jednak na myśli inne kwestie. Atakował tradycję akademicką, ponieważ zastąpiła sztukę robienia planu dogmatami i niebezpiecznymi w skutkach popisami autonomizującymi plan w samodzielne dzieło sztuki. W pewnym momencie Le Corbusier porzuca jednak te rozważania, by zająć się innym, niezależnym od planu porządkiem

67. Zob. *W stronę architektury*, s. 83.

estetycznym: elewacją. Wspiera tutaj argumentację przykładami z historii architektury [choć czyni to nadzwyczaj niestaranie⁶⁸: niedokładne cytaty, niestaranne przerysy z Blondela, linie zbyt grube, zbyt cienkie albo bez znaczenia, stawiają go „w złym świetle”, konstatuje Banham⁶⁸].

Ogólnie rzecz ujmując, *W stronę architektury* jest wykładnią architektury sformatowanej w oparciu o geometryczne formy oraz będącej wynikiem projektowania rozumianego jako właściwe rozmieszczenie tych form w planie, bryle i na powierzchniach. Do tego *stricte* funkcjonalistycznego podejścia Le Corbusier dołącza jednak jeszcze element, który zwykłą konstrukcję dopiero przekształca w sztukę: architektura wychodzi poza użytkitarne potrzeby jedynie wówczas, gdy pojawia się to, co działa na nasze zmysły, emocje i nas wzrusza [„architektura to sztuka, sprawa emocji. (...) celem architektury jest wzruszanie”]. *Rzymska lekcja* stanowi listę przykładów, które uczą, jak architektura staje się sztuką, czyli działalnością wyższego rzędu, dostarczającą wzruszeń. Dobór faktów jest jednak dość konwencjonalny: pozytywnymi przykładami są Rzym starożytny z jego regularnymi bryłami, surowa prostota białego kościoła Santa Maria in Cosmedin, Michał Anioł, patetyczna geometria Bazyliki Świętego Piotra. Negatywnymi: „les horreurs de Rome” od Vignoli do czasów Wiktora Emanuela, głównie za oddziaływanie na architekturę francuską. Le Corbusier, używając w tym momencie tak lubianej przez siebie metafory medycznej, stwierdza wprost: „to rak toczący francuską architekturę”. Jan Białostocki dostrzega, że w antybarokowej postawie idzie on w pewnym sensie tropem Benedetta Crocego, zażartego wroga baroku jako „nie-sztuki” i synonimu „złego smaku”⁶⁹.

Zgodnie ze swą fundamentalną definicją architektury jako gry brył w przestrzeni, Le Corbusier dostrzega jej zdolność kreowania gigantycznych osi przestrzennych wiążących/kształtujących krajobraz, w którym budowla prezentuje się przed naszymi oczami (wspomniany związek architektury

68. Le Corbusier „najwyraźniej nie zrozumiał (...) zrekonstruowanej przez Choisy’ego fasady arsenału w Pireusie i uważał ją za kopię oryginalnego rysunku greckiego”, R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, dz. cyt., s. 280.

69. J. Białostocki, *Barok: styl, epoka, postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1958 nr 20, s. 12–36, przedruk w: tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. drugie zmienione, Warszawa 1976, s. 221, przyp. 6; B. Croce, *La Storia dell’eta barocca in Italia*, Bari 1929.

z filmem). Ale architekturę rozumie przede wszystkim jako „czysty twór umysłu”, w czym ustawia się w pozycji polemicznej wobec dziewiętnastowiecznego naturalizmu i biologistycznej teorii genetycznej, która wyprowadza architekturę z naśladownictwa pnia drzewa. Dla Le Corbusiera ideałem jest kolumna dorycka, która jego zdaniem wcale nie naśladuje pnia drzewa, ale jest wyspekulowanym intelektualnie systemem plastycznym. Le Corbusier nie jest tu oryginalny, powtarza poglądy formułowane już w nowożytnej, zwłaszcza francuskiej, teorii architektury (vide Antoine Quatremère de Quincy). Porządek dorycki i koryncki to reprezentacje dwóch stanów umysłu, „fakt moralny stwarza między nimi przepaść”. Zdaniem badacza sztuki nowożytnej Johna Shearmana, Le Corbusier miał słuszość, wierząc w wyższość stylu doryckiego, ale tylko dlatego, że był artystą: „wielkie dzieła sztuki zawsze rodzą się z przeświadczeń niemożliwych ostatecznie do uzasadnienia. Widzieć w różnicach między stylami różnice moralne to pomieszanie pojęć, jakie przystoi wyłącznie artyście. Dla reszty ludzi zagadnienie moralne [w sztuce] powstaje tylko wtedy, gdy nietolerancja zabrania nam cieszyć się wszystkimi dziełami sztuki”⁷⁰.

Co ostatecznie decyduje o wyrazie artystycznym budowli, o tym, czy mamy do czynienia z dziełami architekta, czy inżyniera? Dwa elementy: profil i kontur, „kamienie probiercze architekta”. To jest *punctum*, w którym jest zakotwiczona teoria Le Corbusiera: to oczywiście Winckelmann i jego filozofia konturu, która stała się jedną z podstawowych figur estetyki modernistycznej w znaczeniu czysto formalnym, skodyfikowaną potem w nowej teorii sztuki Wölfflina i jego typologicznym/rodzajowym podziale sztuk plastycznych na linearne, czyli akcentujące kontur/rysunek, oraz na malarskie, a więc operujące plamą zacierającą kontur i konstrukcję. To rozróżnienie rozpatrywane w kategoriach gender wyznacza granicę pomiędzy sztukami linearnymi postrzeganymi jako sztuki „męskie” oraz sztukami malarskimi rozumianymi jako „kobiece”. A więc także i w tej perspektywie architektura corbusierowska jako sztuka „obramowywania”, rama/kontur, ujawnia swoją cechę „męską” (jest „mężczyzną”), odwołując się do psychologicznych reakcji na formę zaostrażając różnice

70. J. Shearman, *Manieryzm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 231–232.

między wnętrzem a zewnętrżnością, między terytorium formy i światem zewnętrżnym, figurą a tłem. Ten aspekt myśli Corbusierowskiej wyjaśnia „druciana”, konturową, bezwalorową stylistykę jego rysunków, w których architektura operująca linią/konturem bierze za wzór doskonałe w swym racjonalizmie dzieło inżynierskie⁷¹. Jeśli zatem Le Corbusier stwierdza, że dwa nierozłączne zjawiska – estetykę inżynierską i architekturę – dzieli przepaść („jedno w pełnym rozkwicie, drugie w straszliwym regresie”), to przyczyny tego stanu rzeczy leżą w diametralnej różnicy między „stylem” odchodzącej epoki a inżynierią epoki nowej. Argumentując, Le Corbusier używa strategii genderowej, a zarazem antyakademickiej: kryzys architektury jest efektem działania szkół architektonicznych⁷², i tylko zdrowy męski Inżynier jest zdolny do płodzenia zdrowego żywego organizmu, który będzie organizmem „męskim”⁷³. Nowym Człowiekiem budującym Nowy Świat, nowe zmechanizowane środowisko, jest Inżynier-Mężczyzna, wynalazca i – dla Le Corbusiera ideał – (s)twórca samolotów⁷⁴. Nieprzypadkiem Corbusierowska lekcja architektury jest kierowana tylko do „panów architektów”, kobieta jako twórczyni tej nowej kultury jest w jego dyskursie nieobecna. Le Corbusier okazuje się zatem wyznawcą i realizatorem starych patriarchalnych scenariuszy, zgodnie z którymi tworzenie architektury jest wyłączną domeną mężczyzn. Budowniczym Nowego Świata może być tylko mężczyzna jako ojciec/twórca kultury, dlatego męskość jest „tematem” wszystkich wizjonerskich szkiców Le Corbusiera: z boiskami do gry w piłkę nożną, kortami tenisowymi, bieżniami na dachach, salami gimnastycznymi dla bokserów w wiszących ogrodach, łazienkami ze sprzętem gimnastycznym, przekształconymi w „nowy salon” odpowiedni do nowego stylu życia mężczyzny. Architektura jest tu kreacją przestrzeni skomponowanej dla

71. Zob. *W stronę architektury*, s. 239, w podpisie.

72. Tamże, s. 70–71.

73. Tamże, s. 70.

74. Tamże, s. 149. O kulcie konstruktorów samolotów w środowisku architektów modernistycznych, w tym w Polsce, zob. w: M. Leśniakowska, *Inny horyzont. Bruksalska w Nowym Jorku. (Anatomia mebla w biopolitycznym dyskursie modernizmu)*, w: *Międzynarodowa wystawa „Świat Jutra”, Nowy Jork 1939*, (w przygotowaniu).

wygody i upodobań wysportowanego, współczesnego dandysa, którego platoński ideał przekształcił się ostatecznie w mocarne ciało Modulora: supermana-sportowca-atletę, „uniwersalnego wojownika”, który „zbroi się do walki” dnia dzisiejszego jako twór i zarazem twórca nowej kultury maszynowej⁷⁵. Dla Le Corbusiera ideałem jest nagi mężczyzna, który jako reprezentacja Nowego Człowieka jest pozbawiony uczucia wstydu, i to dla niego mają powstawać domy seryjne o wielkich przeszklonych ścianach i białych purystycznych wnętrzach z higienicznymi ażurowymi meblami, które zaprojektowane w zgodzie z corbusierowską teorią wyposażenia miały kojarzyć się ze szpitalem, laboratorium, salą gimnastyczną i klasztorem (dla Le Corbusiera to ideał, z którego wyprowadzał swoje koncepcje *minimalexistenz*, praktykując je także we własnym życiu – między innymi Petit Cabanon wzorowany na celi eremity)⁷⁶. Nagi mężczyzna wśród nagich ścian jako ideał estetyczny i etyczny redefiniował klasyczny kult doskonałego męskiego ciała; dzięki temu przepracowaniu antropomorfizmu Witruwiusza współczesność, która powstaje, może mieć „zdecydowane, męskie oblicze”, „budzić naszą sympatię” oraz utrzymywać nas w stanie „zmysłowego oczarowania” i „męskiej godności”. Podobne metafory odwołujące się do męskości, erotyzmu i doznań sensualnych są stałą tego pisarstwa: Le Corbusier mówi o namietności do architektury, o zmysłowej matematyce, o „rozkoży płynącej z nowego doznania” itp., wiążąc, jak niegdyś Alberti, retorykę architektoniczną z dyskursem miłosnym, architekturę z pożądaniem.

Pod wieloma względami postawa Le Corbusiera jest bliska futurystom: tak jak oni pokazuje dzieje architektury jako ciąg permanentnych ulepszeń dokonywanych w drodze postępu, metodą selekcji i odrzucenia produktów epoki minionej jako nieadekwatnych do nowych potrzeb⁷⁷. Dlatego tytuł jego książki ma sens w pełnym tego słowa znaczeniu metaforyczny: jako droga do, powiązana z tradycją poetyki wędrówki.

75. Tamże.

76. Zob. *W stronę architektury*, s. 153. Szerzej na ten temat: M. Leśniakowska, *Dom Adama, dom Ewy. Dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2005 r., t. xxx, s. 31–45.

77. Zob. *W stronę architektury*, s. 69.

Zdroworozsądkowej reguły selekcji/odrzuću wspartej argumentami eugenicznymi i etycznymi nie jest zdolna realizować „stara” architektura: „Ciagną się za nami strzępy starej szaty naszych uczuć”, mówi jak zwykle metaforycznie Le Corbusier; „mamy nową optykę i nowe życie społeczne, lecz nie dostosowaliśmy do nich naszego domu”. W nowym świecie nie może być miejsca ani na estetykę École des Beaux-Arts, broniącej swej zachowawczej, a zagrożonej pozycji w kulturze, ani konstrukcyjny racjonalizm École Polytechnique. Należy ustalić nowy styl, inny niż tamte, „kłamliwe”, a oparty na prawdzie, niemaskowany zbędnym *decorum* (nagi), dla którego wzorcem ma być doskonała w formie i funkcji architektura transatlantyków, a sprawdzianem nowe „*objet-type*” codziennego użytku, którymi rządzą jedynie wygoda i higiena⁷⁸. Le Corbusier sam stał się uosobieniem tego stylu, co nie bez złośliwości dostrzegał amerykański dziennikarz i pisarz Tom Wolfe, opisując go jako chudego krótkowidza „o ziemistej cerze, który jeździł na białym rowerze odziany w obcisły czarny garnitur, białą koszulę, czarną muszkę, czarne okrągłe »sowie« okulary oraz czarny melonik. Zdumionym jego widokiem oświadczał, że ubiera się tak, by wyglądać schludnie, »precyzyjnie« [to aluzja do jego szwajcarskiego pochodzenia z miasta zegarmistrzów – uwaga M.L.] i anonimowo, jak to tylko możliwe; by być perfekcyjnym, masowo produkowanym, drucianym ludzikiem dla Wieku Maszyn”⁷⁹. Z upodobaniem fotografował swoje budowle w tej konwencji: nieskazitelnie białe, kubiczne bryły z czarną limuzyną na pierwszym planie, pełniącą funkcję Modulora, zaś jego fotograficznym (auto)portretem jest „męska” martwa natura z kapeluszem, „sowimi” okularami i „platońską” bryłą pudełka papierosów⁸⁰. Performatywne cechy i jego wyglądu, i jego tekstów ujawniają znów obsesyjne wprost poszukiwanie silnej, pięknej i dominującej męskości. Statek, na który każe nam patrzeć „świeżym okiem”, umieszczając go na okładce swojego manifestu, pozwoli wówczas poczuć, że „stoiśmy wobec ważnego przejawu śmiałości,

78. Tamże, s. 137.

79. T. Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, New York 1981.

80. Fotografia wykonana na tarasie willi Savoy w Poissy pod Paryżem, ARS, New York/SPADEM, Paris.

dyscypliny, harmonii, spokojnego, jędrnego i silnego piękna. Poważny architekt, patrzący jak architekt (czyli twórca organizmów) odnajdzie w parowcu wyzwolenie od odwiecznej przeklętej służalczości”.

W książce są zawarte wszystkie podstawowe idee Le Corbusiera, rozwijane potem w kolejnych jego publikacjach: najśłynniejsza obok definicji architektury dewiza „dom jest maszyną do mieszkania” i inne znane slogany, kwintesencja corbusieryzmu wyrażana w kategoriowym, roszczeniowym tonie politycznego agitatora lub prospektu reklamowego⁸¹. Jest tu pełna wykładnia jego domów seryjnych⁸², w których pokazywał, że sam funkcjonalizm nie wystarcza, by powstała architektura, potrzebny jest „właściwy stan ducha”, który zrozumie istotę nowego, zdrowego i *per se* etycznego domu (jego zasady zostały opisane w zamykającym książkę eseju *Architektura albo rewolucja*). Le Corbusier wprowadza tu nowy społeczny wątek, ale jednak niezwiązany z napięciami społecznymi wynikającymi z tak zwanego problemu mieszkaniowego we Francji lat dwudziestych, lecz odnoszący się do kwestii nieadekwatności ówczesnego budownictwa mieszkaniowego (jego „stylu”) wobec potrzeb zmechanizowanego społeczeństwa i jego motywacji psychologicznych. Le Corbusier nie był jednak egalitarystą, za jakiego zwykło się go uważać, wręcz przeciwnie: kierował swoje apele nie do „ludu”, ale do elit, głosząc z gruntu elitarystyczny, a więc antydemokratyczny pogląd, że „sztuka nie jest sprawą ludu”, lecz elit i spełnia swoją funkcję tylko wtedy, gdy zwraca się do nich⁸³. Można powiedzieć, że Le Corbusier przyjmuje tu znaną postawę artysty/architekta jako antropologa, który wskazując na szczególną pozycję architekta w społeczeństwie, może krytycznie analizować kulturę od wewnątrz (w przeciwieństwie do antropologa badającego kulturę od zewnątrz). *W stronę architektury* kończy więc Le Corbusier z pasją reformatorską: „Społeczeństwo gorąco pragnie czegoś, co otrzyma albo nie. Od tego wszystko zależy – od naszego wysiłku

81. Zob. *W stronę architektury*, s. 160.

82. Tamże, s. 264–269. Pięć punktów architektury nowoczesnej: dom na słupach, konstrukcja szkieletowa, wolny plan, wolna elewacja, płaski dach Le Corbusier opracował w modelu Dom-ino (1914–1915).

83. Zob. *W stronę architektury*, s. 143.

oraz od wagi, jaką będziemy przywiązywać do tych alarmujących symptomów. Architektura albo rewolucja. Rewolucji można uniknąć⁸⁴. Ta diagnoza nie oznacza jednak rewolucji w sensie politycznego przewrotu, jak się zazwyczaj interpretuje ten tekst. Wskazuje inny cel całej tej batalii: walkę ze złym stylem. Banham nieprzypadkowo zwraca uwagę na ilustrację zamykającą książkę: fotografię fajki, przedmiotu wskazanego przez Le Corbusiera jako jeden z przykładów naturalnego, a pożądanego stylu epoki, mającego w sobie „coś z ładu geometrycznego”⁸⁴. To główne motto tej książki: przywrócić elementarne prawa klasycznej geometrii jako rudymentu ładu w życiu i architekturze, która narodzi się tylko dzięki temu i w zbrataniu z maszyną.

To oczywiście, że Le Corbusier reprezentował na swój egzaltowany sposób ówczesnego ducha epoki, optymistycznie wychylony w przyszłość, ale niezatracający przywiązania do korzeni cywilizacji zachodniej (kult doryki). Jednak uważna hermeneutyka jego tekstu pozwala także dostrzec, że był świadomy, iż swoim utopijnym projektem tworzy atopię, czyli kulturową przestrzeń, jaka pojawia się poza obowiązującym dyskursem i jest przez to traktowana w kategoriach odmienności, dziwności, niezwykłości, nieklasyfikowalnych przy użyciu istniejącego systemu porządkującego, języka czy pojęć⁸⁵. Atopia pozwala zrozumieć mechanizm odrzucania awangardy artystycznej, która jest Innym, Obcym, poza stereotypem, postrzega się ją bowiem jako nie-miejsce, jako (kulturową) pustkę w przestrzeni wypełnionej stereotypem (czyli w tradycyjnej kulturze wywołującej poczucie tożsamości). Atopia rodzi się w sytuacji spotkania z tym, co dezorientuje, prowokuje i hamuje rozumienie⁸⁶ i na gruncie hermeneutyki powoduje zanik Heideggerowskiego związku człowieka i miejsca. Taką przestrzeń atopiczną wytwarza awangarda: pojawiając się, narusza *status quo* i jako nienależąca do *topoi* porządku jest lokowana poza nim. Jako przestrzeń nie-swoja,

84. R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, dz. cyt., s. 289.

85. Zob. Z. Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, w: *Czas i przestrzeń*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 301–311; por. definicja Rolanda Barthes'a, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 79–81.

86. H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, przeł. B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 7.

nie-znana, nie-zrozumiała jest pozbawiona jednoznacznej interpretacji, czyli odniesień do zastanych sposobów rozumienia sztuki, ergo nie przystaje do dotychczasowego języka, jakim opisuje się sztukę⁸⁷. Le Corbusier był świadomy, że swoimi programami wytwarza przestrzeń atopiczną, dlatego do dyskursu wprowadzał nowy język i nowe sposoby perswazji, adekwatne do sytuacji, nadając swojej książce formę obrazu-słowa, aplikującą kolażowo-filmowe techniki wizualizacyjne.

Le Corbusier był artystą i jego malarskie widzenie daje o sobie znać nie tylko w strategiach prezentacji architektury, ale w ogóle w jej rozumieniu jako sztuki/obrazu. Widać tu wpływ osiemnastowiecznej lekcji Jean-Baptiste'a Dubosa i jego teorii architektury jako obrazu malarskiego i psychologicznego rozumienia sztuki i architektury jako „sztucznej namiętności”, która ma za zadanie wywoływać emocje, wzruszać i zachwycać. W modelowym „nagim” wnętrzu Le Corbusiera nie było miejsca na dekorację, ale znalazło się miejsce dla malarstwa i w tym kontekście pojawia się intrygujące zdanie: „Obrazy istnieją po to, by nad nimi rozmyślać. Płótna Rafaela, Ingres'a czy Picassa powstały, by nad nimi rozmyślać”⁸⁸. Parafrazując, książka *W stronę architektury* powstała w tym samym celu: po to, by nad nią rozmyślać.

Równoważność słowa i obrazu stosowana przez Le Corbusiera jest przyczyną, dla której istotne jest zagadnienie translacji. Banham zwrócił uwagę na przeinaczające sens książki tłumaczenia: oryginalny francuski tytuł *W stronę architektury* (lub *Ku architekturze*) oznaczający, zgodnie z intencją autora, architekturę w sensie rudymenarnym, która istniała zawsze

87. „Jeśli miejsce może być zdefiniowane jako relacyjne, historyczne i związane z tożsamością, to przestrzeń, która nie może zostać zdefiniowana jako historyczna, relacyjna lub związana z tożsamością, będzie nie-miejscem”, M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 77. J. Caputo, *More Radical Hermeneutics. On Not Knowing Who We Are*, Bloomington and Indianapolis 2000, s. 19, cyt. za: Z. Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*, dz. cyt., s. 306; por. D. Di Cesare, *Atopos. Hermeneutyka i miejsce poza rozumieniem*, przeł. A. Przyłębski, w: *Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Poznań 2004, s. 67–68.

88. Zob. *W stronę architektury*, s. 158.

i została tylko przejściowo zarzucona, by teraz można było do niej powrócić, w edycji angielskiej i niemieckiej zyskał inne brzmienie i sens: *W kierunku nowej architektury* (*Towards a New Architecture*) i *Nadchodząca architektura* (*Kommende Baukunst*)⁸⁹. W oryginalnym tytule jest zasygnalizowana podstawowa teza książki, oparta na aksjomatycznym związku starego z nowym, „usprawiedliwienie tego, co rewolucyjne tym, co swojskie”, jak pisze Banham. To właśnie zapewniło książce jej nadzwyczajne powodzenie i wpływ, wprowadzie nieuchronnie powierzchowny, ale przekraczający wszystko, co osiągnęła jakakolwiek inna praca architektoniczna opublikowana w dwudziestym wieku. Nie tylko jednak Banham jest zdania, że utopie Le Corbusiera pozwalały znaleźć usprawiedliwienie dla najgłębiej zakorzenionych przesądów. Wobec tego nie jest paradoksem, że wpływ książki był największy tam, gdzie najsilniejsze pozostawały tradycje francuskiej École des Beaux-Arts, zaś jej sukces przyćmił „lepiej przemyślane i bardziej rewolucyjne teksty innych autorów, ale też odwrócił uwagę od innych, lepiej uzasadnionych książek samego Le Corbusiera”⁹⁰. Ale Banham nie widzi już drugiej strony tego optymistycznego obrazu: tego, że idee i koncepcje Le Corbusiera, tak radykalnie antyakademickie, z czasem, i to dość szybko, same spetryfikowały się w kolejną doktrynę akademicką, która naznaczyła architekturę nowoczesną, jej refleksję i historię w sposób w istocie nieodwracalny.

Ta właśnie najsłynniejsza książka architektoniczna nowoczesnego świata, fundament modernistycznej doktryny architektonicznej, ukazuje się teraz po raz pierwszy w polskim przekładzie, osiemdziesiąt dziewięć lat po pierwodruku, w sto dwudziestą piątą rocznicę urodzin jej autora.

Marta Leśniakowska
maj-lipiec 2012

89. W przekładzie angielskim dokonano także zmiany stylu i układu tekstu wobec pierwodruku, a nawet przeinaczenia sensu niektórych sformułowań, co stało się powodem wydania w 2007 roku nowego tłumaczenia, wierniej oddającego oryginalną treść i układ graficzny książki (Le Corbusier, *Toward an Architecture*, przeł. J. Goodman, Los Angeles 2007).

90. R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, dz. cyt., s. 289–290.

LE CORBUSIER-SAUGNIER

VERS UNE ARCHITECTURE



LES EDITIONS G. CRÉ ET C^{ie}

21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

PARIS

CINQUIÈME ÉDITION

Okladka piątego wydania „Vers une architecture”, 1925

WPROWADZENIE DO WYDANIA DRUGIEGO

Kiedy niecałe dwa lata temu ukazało się pierwsze wydanie tej pracy, wszyscy zaczęli interesować się architekturą. Większość rozdziałów, opublikowanych wcześniej jako artykuły w „L'Esprit Nouveau”, stanowiła świadectwo tej nagłej przemiany: rozmawialiśmy, lubiliśmy rozmawiać, pragnęliśmy rozmawiać o Architekturze. Wynikało to z głębokich przemian społecznych. Podobnie w XVIII wieku narodziła się powszechna namiętność do architektury; mieszczenie i wysocy urzędnicy rysowali architekturę: Blondela, Claude'a Perraulta, Porte Saint-Denis, kolumnadę Luwru. W całym kraju pojawiły się świadczące o tym dzieła.

Wpływ, jaki niniejsza książka wywarła nie na profesjonalistów, lecz na zwykłych czytelników, potwierdza nadejście epoki architektury. Publikacja ignorująca kwestie warsztatowe interesuje się wyłącznie ideą nowej architektury, mogącej przynieść jej znany już skądinąd komfort (turystyka samochodowa, rejsy statkiem itd.), lecz przede wszystkim rozkosz płynącą z nowego doznania. Skąd się bierze, czym jest to nowe doznanie? To rozkwit – po długim dojrzewaniu – architektonicznego zmysłu epoki. Nowa epoka – duchowa kraina leżąca odłogiem – konieczność wybudowania *własnego domu*. *Domu, który byłby dla człowieka schronieniem, otaczał nas, oddzielał od wrogiego żywiołu natury, stwarzał środowisko dla nas, ludzi*. Konieczność zaspokojenia instynktownej potrzeby, spełnienia naturalnej funkcji. Budować! To nie tylko techniczna praca profesjonalisty. To charakterystyczny, impulsywny ruch wspólnej idei, która pokazuje w ten sposób, jak zamierza przechodzić do czynu.

Tak właśnie architektura staje się zwierciadłem epoki.

Współczesna architektura zajmuje się domem, zwykłym domem dla zwykłych ludzi. Pozwala upadać pałacom. To także znak czasu.

Analizować dom dla zwykłego człowieka, dla „każdego” to odnajdywać ludzki fundament, ludzką skalę, typową potrzebę, typową funkcję; *typowe emocje*. Proszę bardzo! To najważniejsze, w tym jest wszystko. Nadchodzi czas godności, człowiek porzuca wystawność!

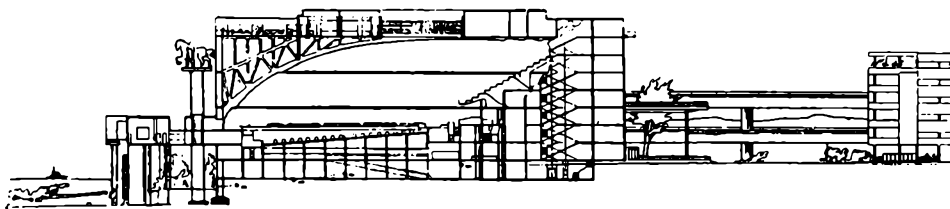
Książka ta jest pełna jadu. Jak mówić z eleganckim dystansem o architekturze, o architekturze wyrażającej ducha epoki, gdy na owym duchu ciąży jeszcze nieznośna spuścizna odchodzących czasów?

A zatem naturalny odruch: wyjść poza miażdżącą ołowianą powłokę, przebić ją strzałami, dźgać, przedziurawić ciężkie jarzmo. Przedziurawić. Dziura tu, dziura tam. Od razu coś widać! Widać spoza duszącej ołowianej powłoki. Stworzyć jakiś prześwit, szczelinę. Użyteczna, skuteczna strategia. Przyłączyłem się do tej taktyki, na dobrą sprawę i tak narzuconej.

Ponieważ jednak książka miała dodruk, trzeba ją było uzupełnić, poszerzyć szczeliny. Uczynić to w tym nowym wydaniu znaczyłoby napisać właściwie inną książkę. Pozostawiłem ją więc nietkniętą i napisałem dwie inne, coś na kształt prawego i lewego skrzydła. W tym samym czasie, co reedycja *W stronę architektury*, ukażą się u tego samego wydawcy *Urbanisme* oraz *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, dwa cykle pomysłów, które w minionym roku opisywałem na łamach „L'Esprit Nouveau”, śledzącego aktualne tendencje, zestawiającego ze sobą różne oblicza współczesności i ukazującego jej jasny, spójny, przekonujący obraz – obraz, którego zdecydowane, męskie oblicze budzi naszą sympatię i woła o wsparcie, o skuteczną pracę naszych rąk i umysłów.

Tym samym *W stronę architektury*, w ubiegłym roku osamotnione, dziś kroczy dalej swoją drogą; ma wsparcie, z jednej strony w postaci urbanizmu, z drugiej zaś tego, co zwykle się określać niefortunnym mianem „sztuki dekoracyjnej”, dzięki czemu zawsze już będziemy odczuwać obecność ducha architektury, przynoszącego nam zarazem zmysłowe oczarowanie, jak i męską godność.

listopad 1924 roku



Le Corbusier i Pierre Jeanneret

PALAC LIGI NARODÓW

Przekrój Sali Głównej

„TEMPERATURA”

PRZY OKAZJI WYDANIA TRZECIEGO

W 1924 roku: „Architektura zajmuje się domem, zwykłym domem dla zwykłych ludzi. Odstawia na bok pałace. To także znak czasu”. (Wprowadzenie do wydania drugiego).

Narody zjednoczone w Lidze Narodów starają się zorganizować powojenną epokę w nowym duchu. Genewski organizm wzrasta, funkcjonuje, wytwarza; jego siedzibą jest przypadkowe obozowisko.

1926 rok: Liga Narodów ogłasza ogólnoswiatowy konkurs na projekt *Pałacu Ligi Narodów*. Wyjątkowo staranny program skierowany do pracujących precyzyjnie, skutecznych architektów i pracowni. Został podyktowany przez dyplomatów potrzebujących biur, królują w nim skuteczność, precyzja i szybkość. Czytamy: naprawdę żyjemy w xx wieku; celem Pałacu jest *administrowanie*, a nie przepych. Historyczne wydarzenie. W tym wszystkim jedna rzecz brzmi dziwnie; chodzi o słowo „*pałac*”. umieszczone w nagłówku Wydaje się dwuznaczne. Zjawia z poprzedniej

epoki? A może Liga Narodów chce nadać temu przestarzałemu słowu nowe znaczenie?

W 1924 roku: „Analizować dom dla zwykłego człowieka, dla »każdego« to odnajdywać ludzki fundament, ludzką skalę, typową potrzebę, typową funkcję; *typowe emocje*. Proszę bardzo! To najważniejsze, w tym jest wszystko. Nadchodzi czas godności, człowiek porzuca wystawność!”. (Wprowadzenie do wydania drugiego).

W 1921 roku, podczas tworzenia „L'Esprit Nouveau”, gdy ukazywały się pierwsze artykuły składające się na tę książkę, architektura przesycona jeszcze duchem scholastyki stroniła od współczesności, stroniła od niepokojących *konsekwencji* nowej techniki; zajmowała się jeszcze „przystrajaniem”.

Dziś jednak, 1 stycznia 1928 roku – sześć lat później – jest niemal w całości zajęta prawdziwym problemem: nowoczesnym domem. Nowoczesny program mieszkaniowy, nowoczesna technika, nowoczesna organizacja – wszystko to przyczyniło się do powstania wszędzie domów dla nowoczesnego człowieka.

Czy aby na pewno? Czy dom narzędzie, „maszyna do mieszkania”, stał się czymś powszechnym? Maszyna do *mieszkania jak?* Jak wczoraj czy jak dzisiaj? Odpowiedź nie jest oczywista. Skoro instalacje sanitarne cieszą się uznaniem, to czy *uczucie*, które gnieździ się w naszych sercach, zostało wyrażone, czy wyraźnie przejawia się w nas samych? Wcale nie! Uważam, że ciągną się za nami strzępy starej szaty naszych uczuć. Stworzenie w 1926 roku w Stuttgarcie miasta-ogrodu Weissenhoff autorstwa czternastu architektów ujawniło istnienie pewnych zabiegów technicznych, pewnej tendencji estetycznej, lecz przede wszystkim zirytowało przedstawicieli wrogich obozów, gdyż nie został narzucony żaden *nowoczesny plan* domu. Dzięki olbrzymiej wolności, jaką daje nowa technika, spróbowaliśmy sami wyczuć, czym mógłby być taki *nowy plan*. Gdy jakaś epoka ma swój plan domu, oznacza to, że jej społeczna ewolucja już się dokonała, a równowaga została osiągnięta. To jeszcze nie ten moment.

Na początku szukaliśmy (skutecznie) wsparcia mądrych ludzi – na tym polegał rewolucyjny wymiar niniejszej książki – dla idei „maszyny do mieszkania”, lecz później wzburzyliśmy tę jakże świeżą

opinię, twierdząc, że wspomniana maszyna może być *pałacem*. Przez pałac rozumieliśmy to, że dzięki swojej relacji do całości każdy organ domu może wzbudzić emocje, odsłaniając wielkość i szlachetność *intencji*. Intencją taką była dla nas *architektura*. Przejętym kwestią „maszyny do mieszkania”, którzy oświadczaali: „architektura ma służyć”, odpowiadaliśmy: „architektura ma poruszać”. Z pogardą określano nas mianem „poety”.

Dom – pałac. Sądziiliśmy, że najbardziej namiętny aspekt naszej działalności można sprowadzić do tego współczesnego zadania.

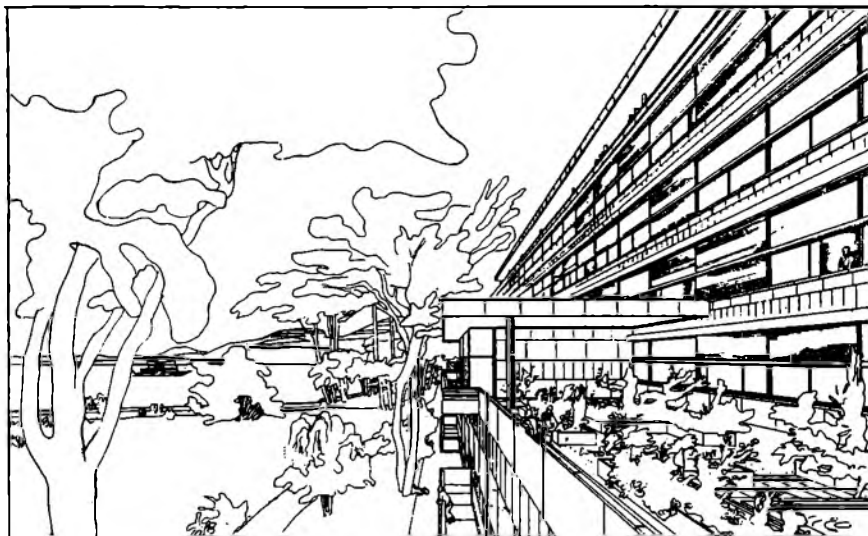
Tymczasem w 1926 roku *Liga Narodów* zwraca się do architektów wszystkich krajów, żądając od nich *Pałacu*.

Natychmiast przedstawiamy sytuację za pomocą tego konceptu: *pałac – dom*. Skłania nas zresztą do tego bardzo precyzyjny program. W Genewie ma powstać potężny budynek administracji (1).

Czy to coś innego niż analiza „domu dla zwykłego człowieka”, dla „każdego”, coś innego niż znajdowanie ludzkich fundamentów, ludzkiej skali, typowej potrzeby, typowej funkcji, coś innego niż znajdowanie *typowych emocji*? Architektoniczne emocje „to przemyślana, bezbłędna, wspaniata gra brył w świetle” (kamień węgielny naszego udziału w ruchu architektonicznym w „L’Esprit Nouveau” z 1921 roku).

Uznaliśmy, że Pałac ma pełnić konkretne funkcje na użytek „każdego” człowieka. Ludzka skala, typowe funkcje itd. Pograżyliśmy się w analizie i z radością stworzyliśmy pałac składający się z elementów naszych miast-ogrodów, kamienic i domów czynszowych. Marząc wówczas o *planie*, staraliśmy się uporządkować te żywe, produktywne organy, przestrzegając najważniejszej zasady architektonicznej: poruszać wzniosłością intencji.

(1) W druku: *UNE MAISON – UN PALAIS – à la recherche d’une unité architecturale*, Éditions Crès et C^{ie}, Collection de l’Esprit Nouveau.



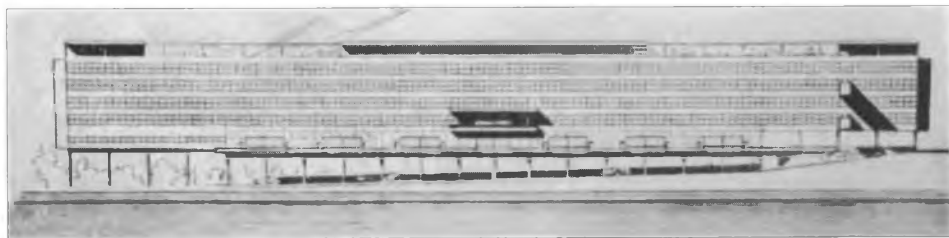
Le Corbusier i Pierre Jeanneret

PALAC LIGI NARODÓW

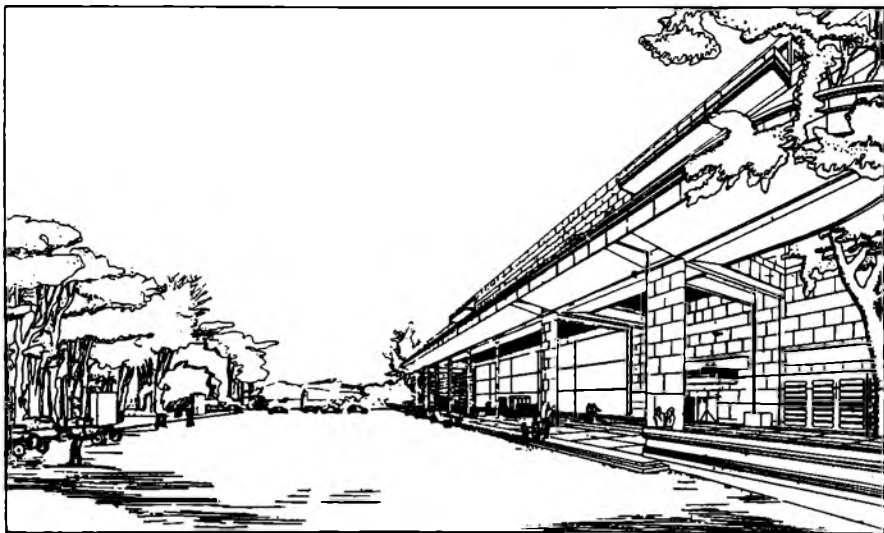
Gmach biurowy

I tak oto wierni architektonicznej powinności przedstawiliśmy Genewie *Nowoczesny Pałac*.

Ach, jaki skandal! Skandal w Akademii, która zmobilizowała wszystkie swoje wojska. Wojska te wysłały do Genewy dobre dziesięć kilometrów planów - będących błędym odbiciem historycznej postawy. Zapada



Fasada gmachu biurowego stojąca na podporach



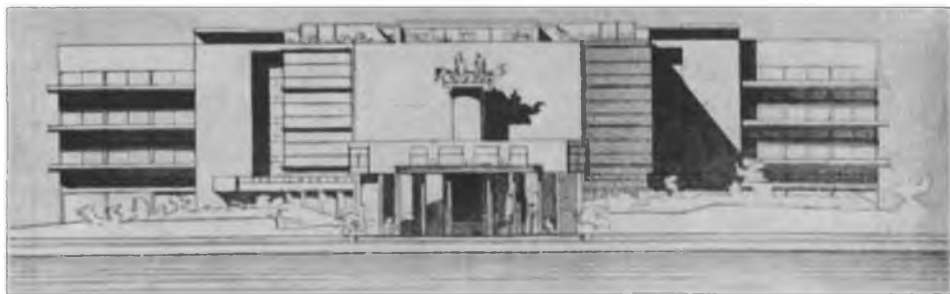
Le Corbusier i Pierre Jeanneret

PALAC LIGI NARODÓW

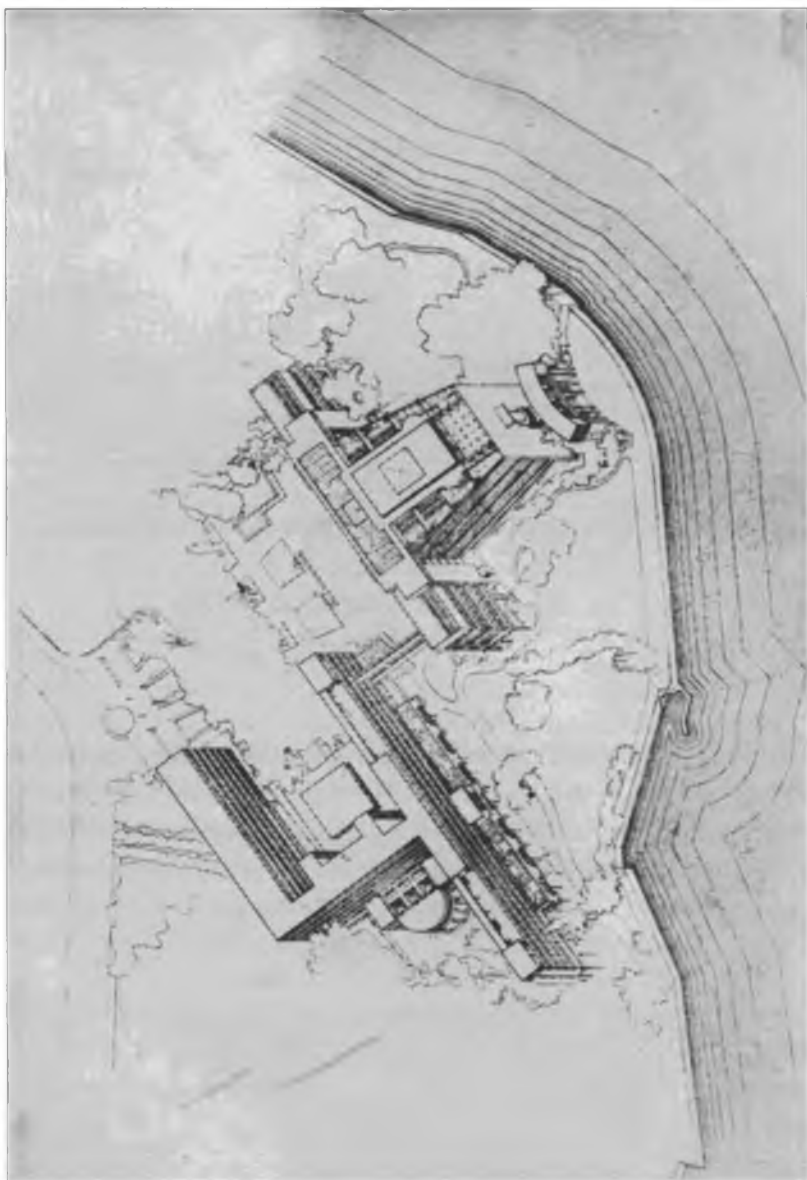
Bulwar przed Salą Zgromadzeń

wyrok: świat nie jest tak postępowy, jak wszyscy sądzimy; zacne „społeczeństwo” oczekuje *palacu*, a prawdziwym pałacem są dla niego wyłącznie obrazy z podróży poślubnej do krain książąt, kardynałów, dożów i królów.

To naprawdę tragiczne: współczesne społeczeństwo przechodzi gruntowną przebudowę; maszyny wywracają wszystko na nice; w ciągu stu lat



Fasada gmachu Sali Główniej



Le Corbusier i Pierre Jeanneret

PALAC LIGI NARODÓW

Po lewej gmachy Sekretariatu, Komisji Specjalnych i Biblioteki;
po prawej gmach Sali Głównej, Komisji Ogólnych oraz Rady

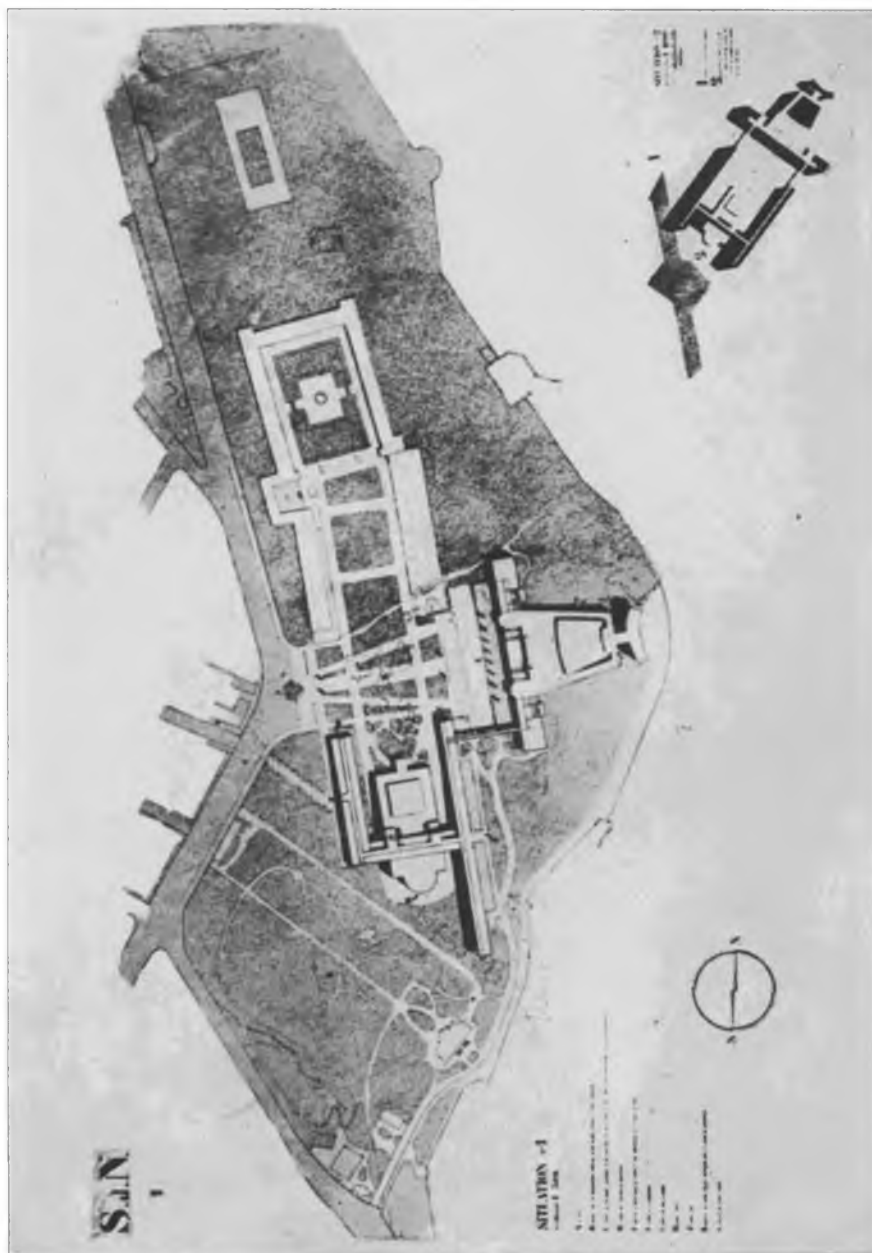


Le Corbusier i Pierre Jeanneret

PROJEKT PALACU LIGI NARODÓW W GENEWIE

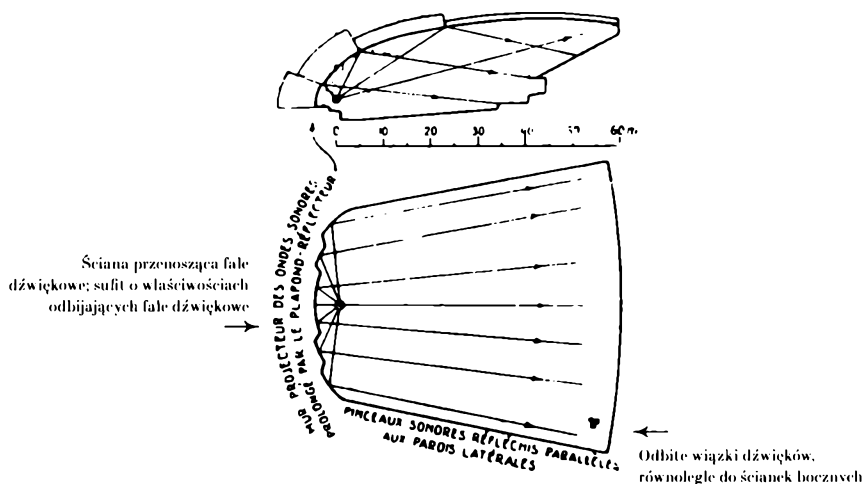
Pierwsza nagroda na Międzynarodowym Konkursie Architektonicznym

Widok Palacu od strony jeziora

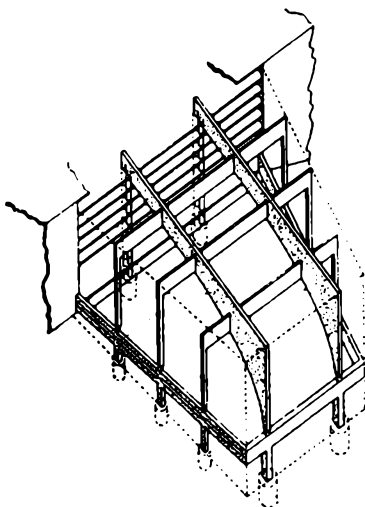


Le Corbusier i Pierre Jeanneret

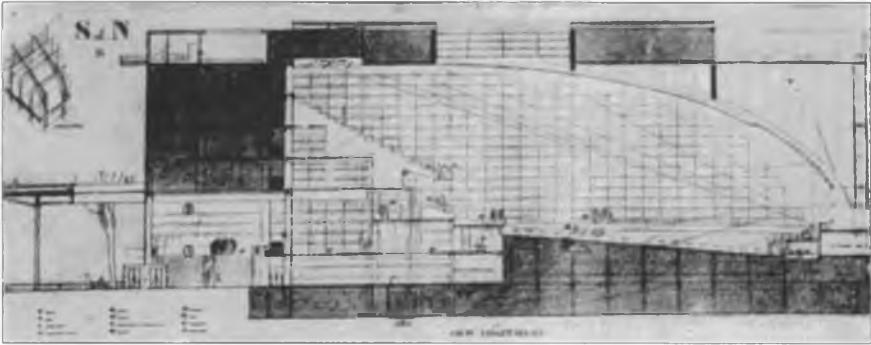
Plan usytuowania Palacu wraz z planowaną rozbudową od strony wschodniej



Kształt Sali Głównej – plan i przekrój – wynika w całości ze schematu akustycznego, w którym fale dźwiękowe rozchodzą się w taki sposób, by ulegały wzmocnieniu i bez żadnego opóźnienia i echa docierały do najdalej siedzących słuchaczy



Struktura wielkiej Sali Głównej harmonijnie wiąże się z kształtami narzuconymi przez akustykę, przynosi śmiałość, lecz przy tym bardzo oszczędne rozwiązania



Przekrój Sali Głównej z wszelkimi detalami przypomina schemat anatomiczny: wszystko zostało zaplanowane i przewidziane. Nie ma tu miejsca na improwizację

ewolucja zachodziła w piorunującym tempie: kurtyna już na zawsze opadła na nasze zwyczaje, narzędzia i prace; otwiera się przed nami rozległa przestrzeń, w którą wpada cały świat. A Liga Narodów *wraca za łę kurtynę*.

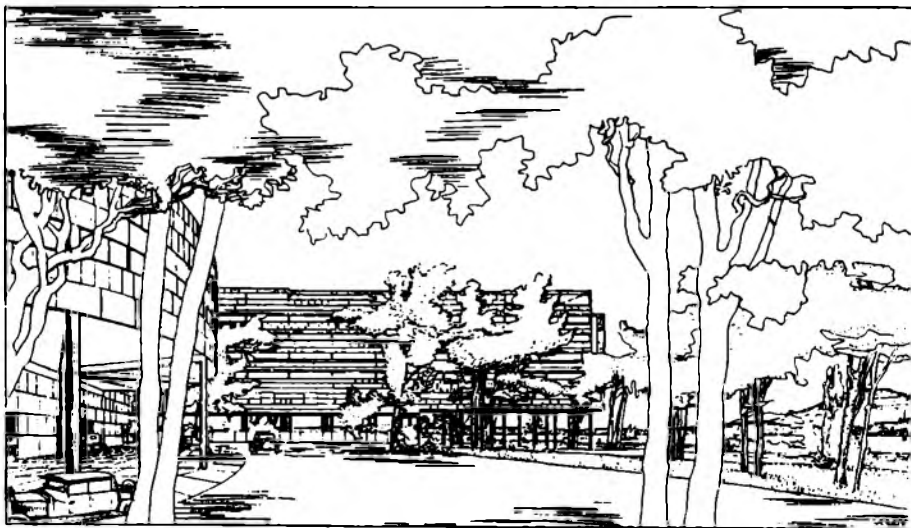


Pałac wpisany w miejsce, którego harmonii nie zakłóca, pozostawia wspaniały pejzaż nietkniętym

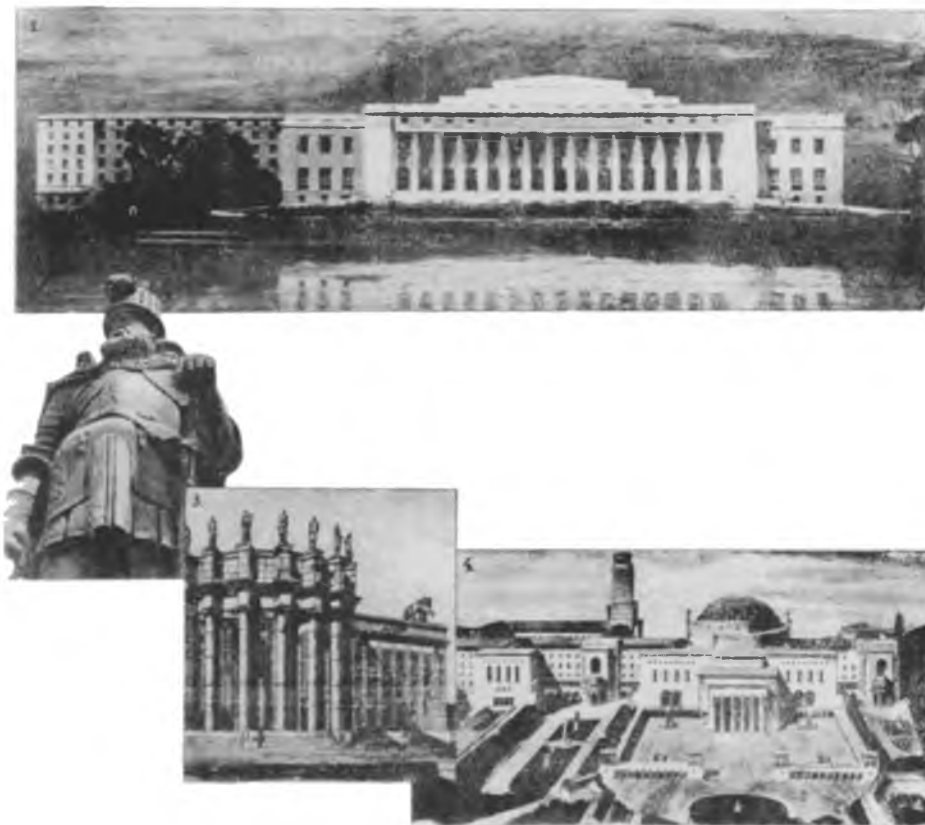


Geometria form architektonicznych współbrzmi z naturalnym bogactwem miejsca

Sądziliśmy, że książka *W stronę architektury* spełniła swoje zadanie. Najwyraźniej miała tylko swoje pięć minut. Werdykt Ligi Narodów (z 22 grudnia 1927 roku) daje pojęcie o prawdziwej sytuacji. Werdykt oddaje *temperaturę* epoki.



W dniach natężonego ruchu samochodów większa jego część skupia się pod słupami



PALAC LIGI NARODÓW W GENEWIE

Nowi laureaci: panowie Nénot, Broggi i Vago. To klęska rozumu!
 Pałac nie jest już maszyną do pracy, lecz mauzoleum. Akademia triumfuje!

Potwierdza to pan Nénet, architekt, członek Instytutu, prezydent Akademii Sztuk Pięknych, budowniczy Sorbony, zwycięzca batalii o Ligę Narodów:

„To wielkie szczęście dla całej Sztuki; kiedy francuska ekipa (*sic!*; a inni paryscy architekci?) stawiała w szranki, miała na celu zwalczenie barbarzyństwa. Określamy tym mianem pewien typ architektury, który od paru lat robi furorę w Europie Wschodniej i Północnej... Zaprzecza on wszystkim pięknym epokom historii, a w każdym razie jest zniewagą dla zdrowego rozsądku i dobrego smaku. Typ ten poniósł klęskę, wszystko dobrze się skończyło”.

(Wywiad dla „L’Intransigeant” z 24 grudnia 1927 roku).

W stronę architektury ma więc jeszcze zadanie do wykonania. Po niemieckim, angielskim i amerykańskim wydaniu ta książka-manifest na powrót zostaje zaprzęgnięta do roboty.

Manifest ten, niestety, wciąż pozostaje aktualny.

1 stycznia 1928 roku



Ostatnie dzieło najważniejszego decydenta konkursu: nowy gmach Cercle Militaire przy Place Saint-Augustin w Paryżu

Panu Lemareshquier, profesorowi Akademii Sztuk Pięknych, udało się dzięki zręcznemu manewrowi zrównać projekt Le Corbusiera i Pierre'a Jeannereta, wybrany przez większość członków jury, z ośmioma innymi

KONSPEKT

ESTETYKA INŻYNIERSKA I ARCHITEKTURA

Estetyka inżynierska i Architektura – dwa nierozłączne zjawiska: jedno w pełnym rozkwicie, drugie w strasliwym regresie.

Inżynier zainspirowany prawidłami Ekonomii i ufający matematyce zestraja nas z prawami wszechświata. Osiąga harmonię.

Architekt poprzez układ form tworzy porządek będący czystym wylworem jego umysłu; poprzez formy dociera do naszych zmysłów, budząc plastyczne emocje; tworzone przez niego relacje wywołują w nas głęboki oddźwięk, przekazuje miarę porządku zestrojonego z porządkiem świata, wpływa na ruch naszego serca i umysłu; to wtedy doświadczamy piękna.

TRZY PRZYPOMNIENIA DLA PANÓW ARCHITEKTÓW

BRYŁA

Nasze oczy zostały stworzone do oglądania form w świetle.

Pierwotne formy są piękne, gdyż dają się jasno odczytać.

Dzisiejsi architekci nie tworzą już prostych form.

Posługując się wyliczeniami, inżynierowie stosują formy geometryczne, zadowolają nasze oczy geometrią, a umysł – matematyką; ich dzieła prowadzą do wielkiej sztuki.

POWIERZCHNIA

Bryła ma powierzchnię, która jest podzielona według linii kierunkowych i tworzących bryły i nadaje jej indywidualny charakter.

Architekci boją się dziś geometrycznych podziałów powierzchni.

Wielkie problemy współczesnego budownictwa zostaną rozwiązane dzięki geometrii.

Inżynierowie podporządkowani ścisłym zasadom obowiązującego programu stosują w bryłach linie tworzące i uwydatniające ich kształt. Tworzą przejrzyste, imponujące dzieła plastyczne.

PLAN

Plan jest generatorem.

Bez planu mamy bałagan i arbitralność.

Plan zawiera w sobie istotę doznania.

Wielkie problemy jutra, wynikające z potrzeb zbiorowości, na nowo stawiają kwestię planu.

Nowoczesne życie wymaga, oczekuje nowego planu – dla domu i miasta.

LINIE KOMPOZYCYJNE

O nieuchronnych narodzinach architektury.

Obowiązek porządku. Linia kompozycyjna to zabezpieczenie przed arbitralnością. Rodzi zadowolenie umysłu.

Linia kompozycyjna to środek, nie recepta. Jej wybór i sposoby wyrazu są integralną częścią tworzenia architektury.

OCZY, KTÓRE NIE WIDZĄ

PAROWCE

Zaczęła się wielka epoka.

Zapanował nowy duch.

Istnieje mnóstwo dzieł stworzonych w nowym duchu; można je znaleźć przede wszystkim w produkcji przemysłowej.

Architektura dusi się w przyzwyczajeniach.

„Style” to kłamstwo.

Styl to podstawowa wartość, która ożywia wszystkie dzieła danej epoki i wynika z charakterystycznego stanu ducha.

Nasza epoka każdego dnia wybiera swój styl.

Nasze oczy, niestety, jeszcze nie potrafią go dostrzec.

SAMOLOTY

Samolot to produkt wyselekcjonowany.

Nauka płynąca z samolotu polega na logice, jaka towarzyszyła sformułowaniu problemu i jego rozwiązaniu.

Problem domu nie został jeszcze postawiony.

Dzisiejsze realizacje architektoniczne nie odpowiadają już naszym potrzebom.

Istnieją jednak standardy domu mieszkalnego.

Mechanika jest kluczowym czynnikiem ekonomicznym.

Dom to maszyna do mieszkania.

SAMOCCHODY

Należy dążyć do ustalenia standardów, by zmierzyć się z problemem doskonałości.

Parthenon to rezultat selekcji wysokiej jakości, spełniający pewne standardy.

Architektura powstaje według standardów.

Standardy to coś logicznego, analitycznego, drobniogowo opracowanego; powstają dzięki dobrze sformułowanemu problemowi. Zostają ustalone w drodze eksperymentów.

ARCHITEKTURA

RZYMSKA LEKCJA

Architektura polega na ustanawianiu poruszających relacji w oparciu o podstawowe materiały.

Architektura wykracza poza użyteczność.

Architektura to coś plastycznego.

Zmysł porządku, spójna intencja.

Wycucie relacji; architektura operuje ilością.

Namiętność przekuwa martwe kamienie w dramal.

ZŁUDZENIE PLANÓW

Plan wypływa ze środka na powierzchnię; zewnątrz wynika z wnętrza.

Elementy architektoniczne to światło i cień, ściana i przestrzeń.

Uporządkowanie to hierarchia celów, klasyfikacja zamiarów.

Człowiek patrzy na architekturę oczami umieszczonymi metr siedemdziesiąt nad ziemią. Możemy brać pod uwagę wyłącznie cele dostępne oku, zamiary, które uwzględniają elementy architektoniczne. Gdy bierzemy pod uwagę zamiary nienależące do języka architektury mamy do czynienia ze złudzeniem planów, łamiemy reguły wskutek błędu koncepcyjnego lub próżności.

CZYSTY WYTWÓR UMYŚLU

Modelunek fasady to kamień probierczy architekta.

To tutaj okazuje się on artystą albo zwykłym inżynierem.

Modelunek fasady nie podlega żadnym zasadom.

Nie chodzi już o zwyczaje, tradycje, zabiegi konstrukcyjne ani dostosowanie do celów użytkowych.

Modelunek fasady to czysty wytwór umysłu; wymaga artysty plastyka.

DOMY SERYJNE

Zaczęła się wielka epoka.

Zapanował nowy duch.

Przemysł pędzący niczym rzeka do swojego ujścia przynosi nam nowe narzędzia dostosowane do tej nowej epoki, w którą tchnięto nowego ducha.

Prawa ekonomii niepodzielnie rządzą naszymi czynami i myślami.

Problem domu to problem epoki. Dziś zależy od niego równowaga społeczeństw. W epoce odnowy głównym zadaniem architektury jest rewizja wartości, rewizja podstawowych elementów domu.

Produkcja seryjna opiera się na analizie i eksperymencie.

Wielki przemysł musi się zająć budownictwem i wdrożyć produkcję seryjną elementów składowych domu.

Trzeba stworzyć ducha produkcji seryjnej,

Ducha produkcji seryjnej domów,

Ducha życia w domach seryjnych,

Ducha tworzenia domów seryjnych.

Jeśli wyrzucimy z serca i umysłu martwe koncepcje domu i spojrzymy na tę kwestię krytycznie i obiektywnie, dojdziemy do domu narzędzia, domu seryjnego, zdrowego (także moralnie) i pięknego jak narzędzia pracy towarzyszące naszemu życiu.

Pięknego dzięki ożywieniu, jakie zmysł artystyczny wnosi w jego użyteczne organy.

ARCHITEKTURA ALBO REWOLUCJA

We wszystkich dziedzinach przemysłu postawiono nowe problemy, stworzono narzędzia mogące je rozwiązać. Jeśli porównamy ten fakt z przeszłością, mamy rewolucję.

Zaczęto seryjnie produkować części budynku; wobec nowych potrzeb ekonomicznych stworzono drobne elementy i całe podzespoły: to z nich powstają ostateczne realizacje. Jeśli porównamy to z przeszłością, mamy do czynienia z rewolucją w metodologii i w rozmiarze przedsięwzięć.

Podczas gdy historia architektury ewoluowała powoli przez stulecia, dostosowując się do zmian w strukturze i ornamentach, żelazo i cement w ciągu pięćdziesięciu lat dały rezultaty świadczące o połędzie budownictwa oraz o przewrocie, jaki miał miejsce w języku architektonicznym. Jeśli porównamy to z przeszłością, okaże się, że „style” już dla nas nie istnieją, że wypracowano jeden styl epoki; dokonała się rewolucja.

Świadomie bądź nieświadomie przyswoiliśmy te zmiany; świadomie bądź nieświadomie narodziły się pewne potrzeby.

Spółeczny mechanizm, mocno zakłócony, oscyluje między bezprecedensową poprawą a katastrofą.

Pierwotny instynkt każdej żywej istoty każe jej szukać schronienia. Aktywne klasy społeczne nie mają należytego schronienia – ani robotnik, ani intelektualista.

Kluczem do zakłóconego dziś porządku jest kwestia budynku: architektura albo rewolucja.



WIADUKT GARABIT (projekt: Eiffel)

ESTETYKA INŻYNIERSKA I ARCHITEKTURA

Estetyka inżynierska i Architektura – dwa nierozłączne zjawiska: jedno w pełnym rozkwicie, drugie w straszliwym regresie.

Inżynier zainspirowany prawidłami ekonomii i ufający matematyce zestraja nas z prawami wszechświata. Osiąga harmonię.

Architekt poprzez układ form tworzy porządek będący czystym wytworem jego umysłu; poprzez formy dociera do naszych zmysłów, budząc plastyczne emocje; tworzone przez niego relacje wywołują w nas głęboki oddźwięk, przekazuje miarę porządku zestrojonego z porządkiem świata, wpływa na ruch naszego serca i umysłu; to wtedy doświadczamy piękna.

Estetyka inżynierska i Architektura – dwa nierozłączne zjawiska: jedno w pełnym rozkwicie, drugie w straszliwym regresie.

Kwestia moralności. Nie można tolerować kłamstwa. Kłamstwo nas gubi.

Architektura to jedna z najpilniejszych potrzeb człowieka, ponieważ dom zawsze był pierwszym i niezbędnym narzędziem tworzonym przez ludzi. Materiały stosowane przez człowieka wyznaczają etapy cywilizacji: mamy epokę kamienia, epokę brązu, epokę żelaza. Narzędzia są stale doskonalone; widać w nich pracę całych pokoleń. Narzędzie to bezpośredni, natychmiastowy wyraz postępu; to niezbędny współpracownik; także wyzwoliciel. Stare narzędzia wyrzucamy na złom: tak było z lefoszówką, śmigownicą, dorożką i starą lokomotywą. Ten gest to przejaw zdrowia, moralnego zdrowia i samej moralności; nie mamy prawa źle produkować z powodu złych narzędzi; nie mamy prawa nadużywać siły, zdrowia i energii z powodu złych narzędzi; wyrzucamy, zastępujemy.

Ludzie żyją jednak w starych domach i nie pomyśleli jeszcze o tym, żeby budować nowe. Schronienie jest od zawsze bliskie ich sercu. Tak

bliskie, że stworzyli prawdziwy kult domu. *Dach!* I innych domowych bożków. Religie opierają się na dogmatach, dogmaty nie podlegają zmianie; cywilizacje się zmieniają; zbutwiały religie muszą runąć. Domy się nie zmieniły. Religia domów pozostaje od wieków taka sama. Zbutwiały dom runie.

Człowiek, który praktykuje jakąś religię i w nią nie wierzy, to tchórz; to nieszczęśnik. Jesteśmy nieszczęśliwi, bo żyjemy w niegodnych domach, które rujnują nam zdrowie i moralność. Staliśmy się istotami osiadłymi, taki nasz los; dom zżera nas w naszej bierności jak gruzlica. Będziemy wkrótce potrzebować wielu sanatoriów. Jesteśmy nieszczęśliwi. Nasze domy budzą w nas odrazę; uciekamy z nich do tancbud i kawiarni; albo posępni gnieździć się w domach, niczym ponure zwierzęta. Ulegamy demoralizacji.

Inżynierowie konstruują narzędzia na miarę swoich czasów. Wszystko oprócz domów i zgniłych buduarów.

Istnieje państwowa wyższa szkoła architektury i we wszystkich krajach istnieją państwowe, regionalne, miejskie szkoły architektury, które mącą młodzieży w głowach, ucząc ją fałszu, udawania i czolobitności godnej dworaków. Państwowe szkoły!

Inżynierowie są zdrowi i męscy, aktywni i użyteczni, moralni i radośni. Architekci są rozczarowani i beczynni, gadatliwi albo mrukliwi. Niedługo nie będą bowiem mieli nic do roboty. Nie stać nas już na gromadzenie historycznych pamiątek. Musimy się oczyścić.

Inżynierowie temu zaradzą i zaczną budować.

Mimo wszystko istnieje ARCHITEKTURA. Wspaniała, najpiękniejsza rzecz. Wytwór szczęśliwych narodów – to, co narody uszczęśliwia.

Szczęśliwe miasta posiadają architekturę.

Architekturę znajdziemy w aparacie telefonicznym i w Partenonie. Jak dobrze byłoby jej w naszych domach! Nasze domy tworzą ulice, ulice

tworzą miasta, a miasta to człowiek, który ma duszę, który czuje, cierpi i podziwia. Jak dobrze byłoby architekturze na ulicach i w całym mieście!

Diagnoza jest oczywista.

Inżynierowie tworzą architekturę, gdyż stosują obliczenia wywiezione z praw natury, a ich dzieła pozwalają nam odczuć HARMONIĘ. Istnieje zatem estetyka inżyniera, gdyż w obliczeniach trzeba określić pewne dane i jest to kwestia smaku. Kiedy zaś dokonujemy obliczeń, nasz umysł znajduje się w stanie czystym, a smak kroczy pewnymi ścieżkami.

Architekci z dyplomami Szkół, owych cieplarni, gdzie uprawia się błękitne hortensje, zielone chryzantemy i nieprzystwoite orchidee, wchodzi do miast z umysłem mleczarza sprzedającego swój towar z domieszką wotriolu, trucizny.

Tu i ówdzie wierzy się jeszcze architektom, podobnie jak wierzy się ślepo wszystkim lekarzom. Domy muszą być spójne! Trzeba sięgnąć po ludzi sztuki! Według słownika Larousse'a sztuka to zastosowanie wiedzy do realizacji jakiejś koncepcji. Dzisiaj to inżynierowie *wiedzą* – wiedzą, jak budować, ogrzewać, wietrzyć i oświetlać. Czyż nie?

Diagnoza jest taka – by zacząć od samego początku – że inżynier, polegając na swojej wiedzy, wskazuje drogę i prawdę. Że architektura, opierająca się na plastycznych emocjach, musi w swojej dziedzinie RÓWNIEŻ ZACZAĆ OD SAMEGO PO CZĄTKU I STOSOWAĆ ELEMENTY MOGĄCE PORUSZYĆ NASZE ZMYŚLY, ZASPOKOIĆ NASZE WIZUALNE PRAGNIENIA i ułożyć je w taki sposób, BY ICH WIDOK WYRAŹNIE PORUSZYŁ NAS finezją bądź brutalnością, zgiełkiem bądź spokojem, obojętnością bądź zaangażowaniem; chodzi tu o elementy plastyczne, formy, które nasze oczy wyraźnie widzą, zaś umysł potrafi zmierzyć. Formy surowe lub subtelne, sztywne lub giętkie, fizjologicznie oddziałują na nasze zmysły (kula, sześcian, walec, poziom, pion, skos itd.), wstrząsając nimi. W takim stanie poruszenia docierają do nas nie tylko gwałtowne doznania; rodzą się pewne relacje działające na świadomość i wprawiające nas w stan rozkoszy (zgodności z prawami wszechświata, którym są podporządkowane nasze czyny i którym podlegamy my sami), w którym człowiek w pełni korzysta ze swoich zdolności wspominania, analizowania, rozumowania i tworzenia.

Architektura nie pamięta już dziś o swoich początkach.

Architekci zajmują się stylem i za dużo dyskutują o konstrukcji; klient oraz publiczność odczuwają stosownie do swoich wizualnych przyzwyczajęń i rozumują na podstawie niedostatecznego wykształcenia. Pod wpływem maszyn wygląd i funkcjonowanie naszego świata uległy wspaniałym przeobrażeniom. Mamy nową optykę i nowe życie społeczne, lecz nie dostosowaliśmy do nich naszego domu.

Należy więc postawić problem domu, ulicy i miasta oraz skonfrontować architekta z inżynierem.

Dla *architekta* przygotowaliśmy TRZY PRZYPOMNIENIA:

BRYŁA to element, dzięki któremu nasze zmysły mierzą, postrzegają i bywają poruszone.

POWIERZCHNIA jest powłoką bryły i może unicestwić lub wzmocnić jej doznanie.

PLAN tworzy bryłę oraz powierzchnię; dzięki niemu wszystko zostaje nieodwołalnie określone.

Ponadto LINIE KOMPOZYCYJNE wskazują jeden ze sposobów, za pomocą których architektura wznosi się na poziom zmysłowej matematyki dającej nam zbawienne doznanie porządku. Chcieliśmy tu pokazać fakty, te są więcej warte niż wywody o duszy kamieni. Pozostaliśmy w obrębie fizyki dzieła, w obrębie *poznania*.

Pomyśleliśmy o mieszkańcu domu oraz o miejskim tłumie. Dobrze wiemy, że spora część dzisiejszej architektonicznej nędzy jest winą *klienta*, tego, kto zamawia, wybiera, poprawia i płaci. Dla niego napisaliśmy OCZY, KTÓRE NIE WIDZĄ.

Aż zbyt dobrze znamy wielkich przemysłowców, bankierów i kupców mówiących: „Proszę wybaczyć, jestem tylko człowiekiem interesu, nie znam się na sztuce, jestem filistrem”. Głośno protestujemy: „Cała wasza energia jest nakierowana na ten wspaniały cel, jaki stanowi wykuwanie nowoczesnych narzędzi i tylu przepięknych rzeczy, którymi rządzą prawa Ekonomii, a matematyczna dokładność łączy się w nich ze śmiałością i wyobraźnią. Spójrzcie, to, co robicie jest właśnie pięknem”.

Tych samych przemysłowców, bankierów i kupców widzieliśmy z dala od ich interesów, w domu, gdzie wszystko zdawało się sprzeczne z ich istnieniem – zbyt ciasne pomieszczenia, masa bezużytecznych przedmiotów i odrażająca estetyka sztucznych kobierców, kopii obrazów, ogólnego braku stylu i żalosnych bibelotów. Wydawali się zmieszani, skurczeni, jak tygrysy w klatce; wyraźnie dało się odczuć, że są szczęśliwsi w banku i w fabryce. W imię parowców, samolotów i samochodów wołaliśmy o zdrowie, logikę, odwagę, harmonię i perfekcję.

Zostaliśmy zrozumiani. To oczywistości. Warto pospieszyć się z oczyszczaniem.

Wreszcie stanie się przyjemnością mówienie o architekturze po tylu silosach, fabrykach, maszynach i drapaczach chmur. ARCHITEKTURA to sztuka, sprawa emocji wykraczająca daleko poza kwestie budownictwa. Budownictwo MA ZAPEWNIĆ TRWAŁOŚĆ; Architektura MA PORUSZAĆ. Architektoniczne emocje pojawiają się wtedy, gdy dzieło rozbrzmiewa w nas dźwiękami świata, którego prawa uznajemy i podziwiamy. Gdy powstają odpowiednie relacje, dzieło obejmuje nas w posiadanie. Architektura to „relacje”, to „czysty wytwór umysłu”.

Dziś malarstwo wyprzedza pozostałe dziedziny sztuki.

Jako pierwsze zestroiło się z epoką (1). Nowoczesne malarstwo porzuciło ścianę, kobierzec i urnę, by zamknąć się w ramach, wypełnia i syci się faktami, z dala od tylko przeszkadzającej figuratywności; sposobi się do medytacji. Sztuka już nie opowiada, skłania do medytacji; po pracy warto pomedytować.

Z jednej strony tłum czeka na godne mieszkanie; kwestia ta jest paląca.

(1) Mamy na myśli kluczową ewolucję, którą rozpoczęły kubizm i kolejne prądy, a nie żalosny upadek, jaki od dwóch lat staje się udziałem malarzy zrozpaczonych niemożnością sprzedania swych dzieł i pouczanych przez tyleż niedouczonej, co bezwzględnych krytyków (1921).

Z drugiej zaś człowiek przedsiębiorczy, człowiek czynu i myśli, przywódca, chciałby bezpiecznie medytować w spokojnej, zwartej przestrzeni – to warunek konieczny zdrowia elit.

Panowie malarze i rzeźbiarze, mistrzowie współczesnej sztuki, którzy znosiliście tyle drwin i spotykacie się z taką obojętnością, oczyśćcie domy, połączcie wasze wysiłki, by odbudować miasta. Wasze dzieła pojawiają się wówczas w ramach epoki i będziecie powszechnie rozumiani i podziwiani. Architektura potrzebuje waszej uwagi. Zmiercie się z problemem architektury.



Piza



Silos

**TRZY PRZYPOMNIENIA
DLA PANÓW ARCHITEKTÓW
I
BRYŁA**

*Nasze oczy zostały stworzone do oglądania form w świetle.
Pierwotne formy są piękne, gdyż dają się jasno odczytać.
Dzisiejsi architekci nie tworzą już prostych form.
Posługując się wyliczeniami, inżynierowie stosują formy geometryczne,
zadowolają nasze oczy geometrią, a umysł – matematyką; ich dzieła pro-
wadzą do wielkiej sztuki.*



Silos

Architektura nie ma nic wspólnego ze „stylami”.

Ludwik xv, Ludwik xiv, Ludwik xvi czy też gotyk są dla architektury tym, czym pióro na głowie kobiety; czasem ładne, lecz nie zawsze; nie są niczym ponadto.

Przeznaczenie architektury jest poważniejsze; zdolna do wzniosłości, sięga swoją obiektywnością najpierwotniejszych instynktów; ze względu na swoją abstrakcyjność wymaga najwyższych umiejętności. Architektoniczna abstrakcja ma tę szczególną, wspaniałą cechę, że zakorzeniając się w nagim fakcie, uduchowia go, gdyż nagi fakt nie jest niczym innym

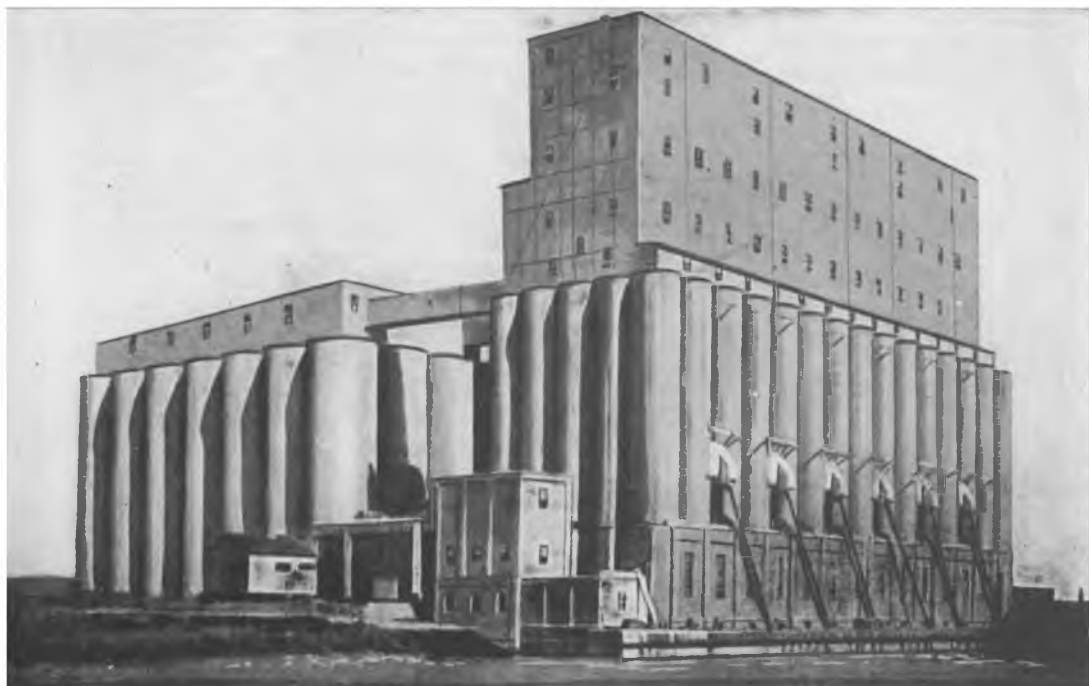
jak materializacją, symbolem możliwej idei. Nagi fakt należy do idei dopiero dzięki narzucanemu przez nas porządkowi. Emocje, jakie budzi architektura, biorą się z nieuchronnych, nieodpartych, fizycznych uwarunkowań, dziś zapomnianych.

Bryła i powierzchnia to elementy, poprzez które przejawia się architektura. Bryła i powierzchnia są określane przez plan. Plan jest generatorem. Tym gorzej dla tych, którym brakuje wyobraźni!

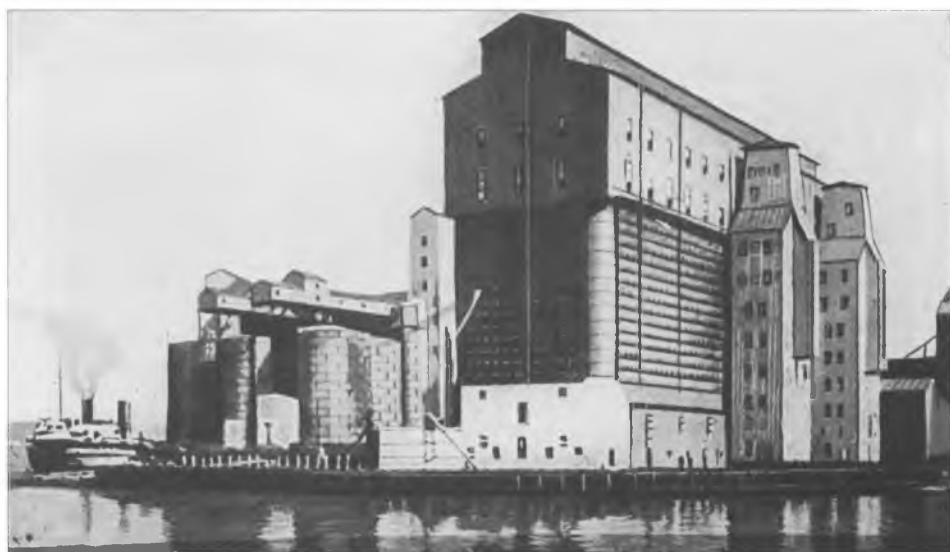
PIERWSZE PRZYPOMNIENIE: BRYŁA

Architektura to przemyślana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle. Nasze oczy zostały stworzone do oglądania form w świetle: światła i cienie ujawniają kształty; sześciany, stożki, kule, walce i piramidy to wielkie, podstawowe formy doskonale ujawniane przez światło; ich obraz w nas jest jasny i namacalny, wolny od dwuznaczności. Właśnie dlatego są to *piękne kształty, najpiękniejsze*. Wszyscy są zgodni co do tego: dziecko, dzikus i metafizyk. To podstawa sztuk plastycznych.





Siłosy i elewatory w Kamadzie



Siłosy i elewatory w Stanach Zjednoczonych

Architektura egipska, grecka czy rzymska to architektura graniastoslupów, sześciątów, walców, trójszańców i kul: piramidy, świątynia luksorska, Partenon, Koloseum, willa Hadriana.

Podstawą architektury gotyckiej nie są kule, stożki i graniastoslupy. Jedynie nawa stanowi prosty kształt, lecz o złożonej geometrii drugiego rzędu (sklepienia krzyżowe). To dlatego katedra nie jest zbyt piękna i szukamy w niej subiektywnej, pozaplastycznej rekompensaty. Katedra interesuje nas jako genialne rozwiązanie trudnego problemu, którego elementy zostały jednak źle dobrane, gdyż nie należą do wielkich, podstawowych form. *Katedra nie jest dziełem plastycznym; to dramat – walka z prawem ciężkości, doznaniem należącym do porządku uczucia.*

Piramidy, wieże w Babilonie, bramy Samarkandy, Partenon, Koloseum, Panteon, Pont du Gard, Hagia Sophia w Konstantynopolu, meczety w Stambule, wieża w Pizie, kopuły Brunelleschiego i Michała Anioła, Pont Royal, kościół Inwalidów – to jest architektura.

Dworzec przy Quai d'Orsay i Grand Palais nie są architekturą.





Dzisiejsi *architekci*, zagubieni w jałowych planach, ornamentach, pilastrach i ołowianych kalenicach, nie przyswoili sobie koncepcji podstawowych brył. W Akademii Sztuk Pięknych nigdy ich tego nie nauczono.

Nie kierując się architektoniczną ideą, lecz po prostu swoimi wyliczeniami (opartymi na zasadach rządzących naszym światem) oraz koncepcją PRZYDATNEGO ORGANU, dzisiejsi INŻYNIEROWIE stosują podstawowe elementy, a komponując je wedle regul, budzą w nas architektoniczne emocje i zestrajają dzieło człowieka z porządkiem wszechświata.

Oto amerykańskie silosy i fabryki, wspaniałe ZAPOWIEDZI nowej epoki. AMERYKAŃSCY INŻYNIEROWIE MŁAŻDŻĄ SWOIMI OBLICZENIAMI GASNĄCĄ ARCHITEKTURĘ.



BRAMANTE I RAFAEL

TRZY PRZYPOMNIENIA DLA PANÓW ARCHITEKTÓW II POWIERZCHNIA

Bryła ma powierzchnię, która jest podzielona według linii kierunkowych i tworzących bryły i nadaje jej indywidualny charakter.

Architekci boją się dziś geometrycznych podziałów powierzchni.

Wielkie problemy współczesnego budownictwa zostaną rozwiązane dzięki geometrii.

Inżynierowie podporządkowani ścisłym zasadom obowiązującego programu stosują w bryłach linie tworzące i uwydatniające ich kształt. Tworzą przejrzyste, imponujące dzieła plastyczne.



Architektura nie ma nic wspólnego ze „stylami”.

Ludwik xv, Ludwik xiv, Ludwik xvi czy też gotyk są dla architektury tym, czym pióro na głowie kobiety; czasem ładne, lecz nie zawsze; nie są niczym ponadto.

DRUGIE PRZYPOMNIENIE: POWIERZCHNIA

Skoro architektura to przemysłana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle, zadanie architekta polega na takim ożywieniu powierzchni pokrywających owe bryły, by powierzchnie te nie stały się pasożytami i nie wchłonęły brył z korzyścią dla siebie; a taka jest smutna historia nowoczesności.

Pozostawienie bryle blasku jej kształtu w świetle, lecz z drugiej strony częste podporządkowanie powierzchni funkcjom użytkowym, pociąga za sobą obowiązek znalezienia w narzuconym podziale powierzchni linii tworzących i uwydatniających kształt. Innymi słowy, architektura to dom, świątynia albo fabryka. Powierzchnia świątyni czy fabryki to





przeważnie ściana z otworami na drzwi i okna; otwory te często niszczą formę; trzeba z nich uczynić elementy, które ją uwydatnią. Jeśli istotą architektury są kule, stożki i walce, to linie tworzące i uwydatniające te formy stoją u podstaw czystej geometrii. Geometria ta odstrasza jednak



dzisiejszych architektów. Nie mają oni odwagi stworzyć Palazzo-Pitti ani rue de Rivoli; budują boulevard Raspail.

Zastosujmy niniejsze obserwacje do obecnych potrzeb: potrzebujemy funkcjonalnie nakreślonych miast o pięknej bryle (planów urbanistycznych). Potrzebujemy ulic, których czystość, funkcjonalność, zgodność z duchem seryjności, wzniosłość intencji i harmonia radowałyby umysł i posiadały czar właściwy bytom szczęśliwie urodzonym.



Modelując jednolitą powierzchnię prostej, podstawowej formy, uwydatniamy tym samym konkurencję ze strony bryły: sprzeczność intencji – boulevard Raspail.

Modelując powierzchnię skomplikowanych, zestrojonych ze sobą brył, *modelujemy* bryłę i w niej pozostajemy: rzadki problem – kościół Inwalidów Mansarta.

Problem epoki i współczesnej estetyki – wszystko prowadzi do przywrócenia prostych brył: ulice, fabryki, wielkie sklepy, wszystkie problemy, które pojawią się wkrótce w syntetycznej formie, w ogólnych ujęciach, jakich nie знаła żadna wcześniejsza epoka. Powierzchnia podziurawiona z powodów funkcjonalnych powinna zapożyczyć linie tworzące z tych prostych form. Takimi uwydatniającymi elementami są szachownica i krata – jak w amerykańskich fabrykach. Ta geometria budzi jednak strach!

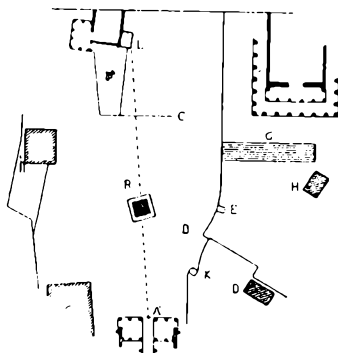
Dzisiejsi inżynierowie nie kierują się żadną ideą architektoniczną, lecz po prostu wymogami narzuconego programu; docierają do tworzących i uwydatniających elementów bryły; wskazują drogę i tworzą dzieła plastyczne, jasne i przejrzyste, dając oczom ukojenie, zaś umysłowi – radość geometrii.

Takie są fabryki, obiecująca zapowiedź nowych czasów.

Dzisiejsi inżynierowie pozostają w zgodzie z zasadami, jakie już dawno stosowali Bramante i Rafael.

Nb. Słuchajmy rad amerykańskich inżynierów. Ale strzeżmy się amerykańskich *architektów*. Dowód:





AKROPOL W ATENACH. Rzut oka na Partenon, Erechtejon i Atnę Partenos od strony Propylejów. Nie należy zapominać, że topografia Akropolu jest bardzo złożona. Różnice poziomów zostały wykorzystane jako potężne cokoły budowli. Falszywe kąty proste tworzą bogaty obraz wywołujący subtelny efekt; asymetryczne bryły budynków tworzą intensywne rytmy. Cały widok jest zwarty, elastyczny, nerwowy, przenikliwy i zdecydowany

TRZY PRZYPOMNIENIA DLA PANÓW ARCHITEKTÓW

III PLAN

Plan jest generatorem.

Bez planu mamy bałagan i arbitralność.

Plan zawiera w sobie istotę doznania.

Wielkie problemy jutra, wynikające z potrzeb zbiorowości, na nowo stawiają kwestię planu.

Nowoczesne życie wymaga, oczekuje nowego planu – dla domu i miasta.

Architektura nie ma nic wspólnego ze „stylami”.

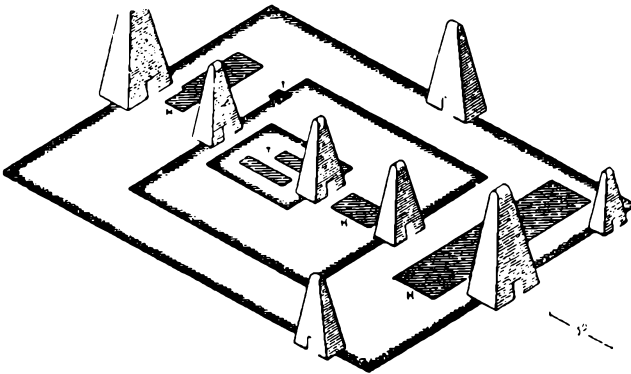
Ze względu na swoją abstrakcyjność wymaga najwyższych umiejętności. Architektoniczna abstrakcja ma tę szczególną, wspaniałą cechę, że zakorzeniając się w nagim fakcie, uduchowia go. Nagi fakt należy do idei dopiero dzięki narzuconemu przez nas porządkowi.

Bryła i powierzchnia to elementy, poprzez które przejawia się architektura. Bryła i powierzchnia są określane przez plan. Plan jest generatorem. Tym gorzej dla tych, którym brakuje wyobraźni!

TRZECIE PRZYPOMNIENIE: PLAN

Plan jest generatorem.

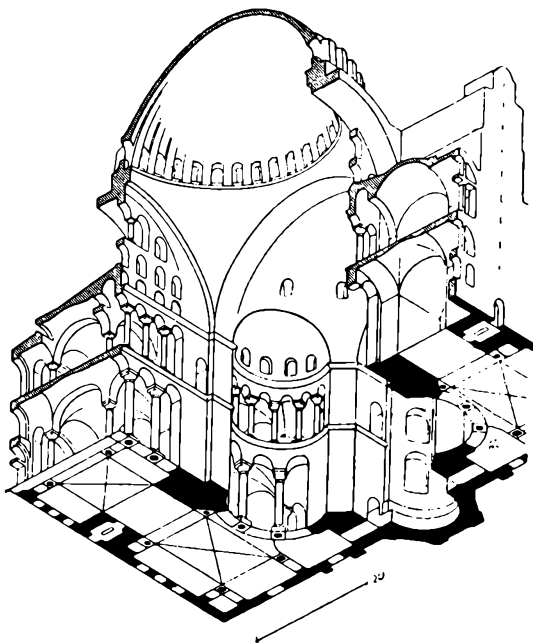
Oko widza porusza się po przestrzeni ulic i domów. Zderza się z wznoszącymi dokoła bryłami. Jeśli bryły te są kształtne i nietknięte żadnymi absurdalnymi interwencjami, jeśli ich układ stanowi jasny rytm,



ŚWIĄTYNIA HINDUSKA. Wieże układają się w kadencję przestrzenną

a nie jakiś niezborny tumult, jeśli relacje między bryłami a przestrzenią opierają się na właściwych proporcjach, oko przekazuje do mózgu spójne sygnały, a umysł wydobywa z nich zadowolenie wyższego rzędu: to architektura.

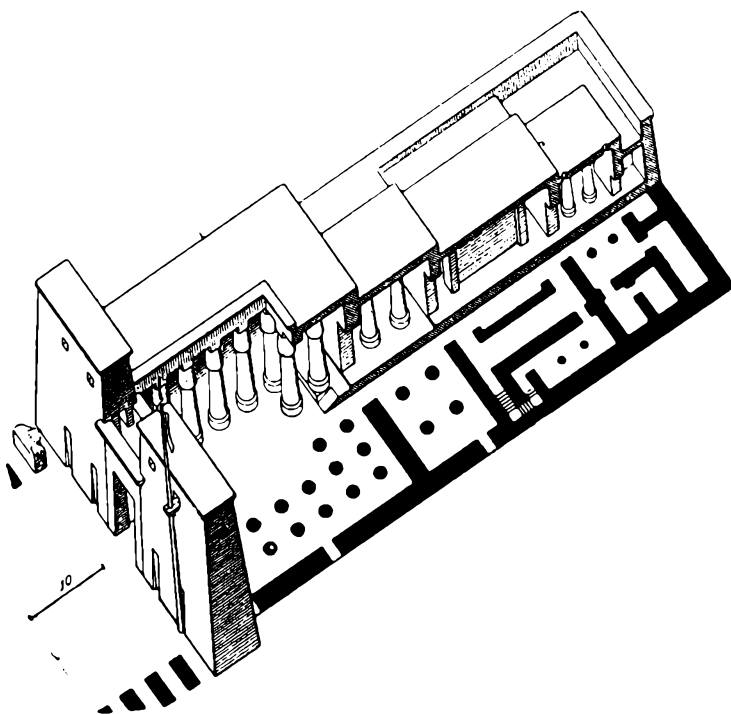
We wnętrzu oko patrzy na rozliczne powierzchnie ścian i sklepień; kopuły decydują o przestrzeni; sklepienia – o powierzchni; filary i ściany dopasowują się do siebie w oparciu o zrozumiałe zasady. Cała struktura wznosi się od podstaw i rozwija według reguły zapisanej na planie: piękne formy, różnorodność form, jedność geometrycznej zasady. Dogłębny przekaz harmonii: to architektura.



HAGIA SOPHIA W KONSTANTYNOPOLU. Plan oddziałuje na całą strukturę: prawa geometryczne i ich modułowe kombinacje są obecne we wszystkich częściach budynku

U podstaw jest plan. Bez planu nie ma wzniosłości intencji i wyrazu, nie ma rytmu, bryły ani spójności. Bez planu jest tylko nieznośne dla człowieka doznanie bezkształtności, ubóstwa, chaosu i arbitralności.

Plan wymaga niezwykle aktywnej wyobraźni. Wymaga też ogromnie surowej dyscypliny. Plan określa wszystko; jest decydującym momentem. Plan nie ma być ładnym rysunkiem jak oblicze Madonny; to surowa



ŚWIŁTYNIA W TEBACH. Plan zorganizowany wokół osi prowadzącej od wejścia:
aleja słupów, pylony, podwórze z perystylem, sanktuarium

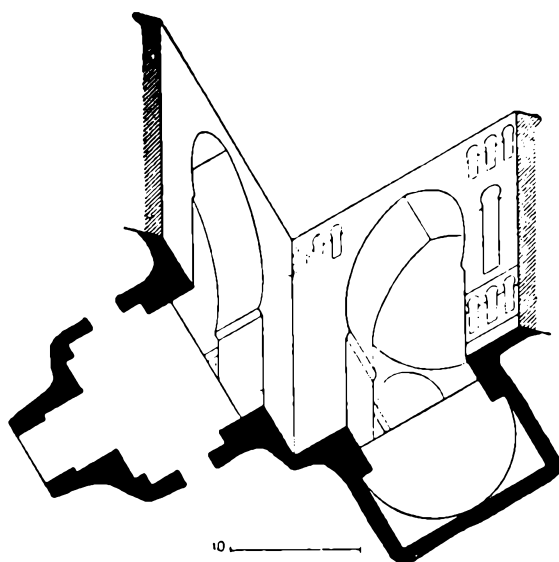
abstrakcja; jedynie sucha algebraizacja. Praca matematyka pozostaje wszakże jedną z najdonioślejszych aktywności ludzkiego umysłu.

Uporządkowanie to dostrzegalny rytm, który w taki sam sposób reaguje na każdą istotę ludzką.

Plan niesie w sobie określony, podstawowy rytm: dzieło rozwija się wszcz i wzwyż według opisu, a ta sama zasada prowadzi od rzeczy podstawowych do bardziej złożonych. Jedność zasady to zasada dobrego planu: prosta zasada, którą można przekształcać w nieskończoność.

Rytm to stan równowagi oparty na prostych bądź złożonych symetriach albo na zręcznych kompensacjach. Rytm to równanie: niwelacja (symetria, powtórzenie) (*egipskie i hinduskie świątynie*); kompensacja (ruch

przeciwieństw) (*Akropol w Atenach*); modulacja (rozwijanie wstępnego pomysłu plastycznego) (*Hagia Sophia*). Wszystko to przykłady całkowicie odmiennych reakcji na człowieka mimo wspólnego celu, jakim jest rytm będący stanem równowagi. Stąd tak zadziwiająca różnorodność wielkich epok – różnorodność wynikająca z architektury, a nie z ornamentyki.

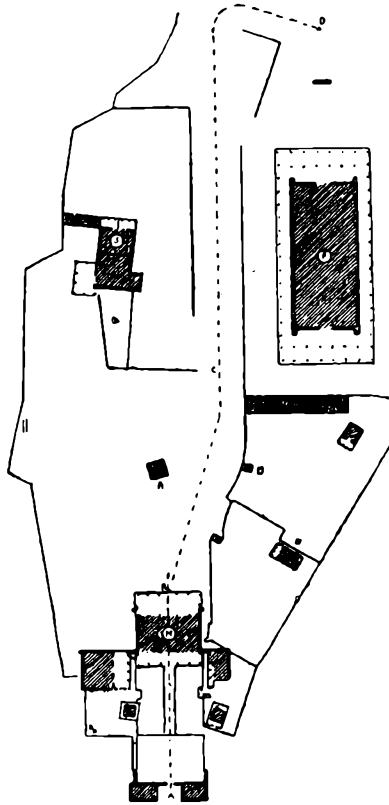


PALAC W AMMANIE (obecnie Jordania)

Plan niesie w sobie istotę doznania.

Już sto lat temu utraciliśmy jednak zmysł planu. Wielkie problemy jutrzejszego świata, wynikające ze zbiorowych potrzeb, oparte na statystykach i rozwiązywane za pomocą wyliczeń, stawiają na nowo kwestię planu. Kiedy zrozumiemy, że na zarys miasta trzeba spojrzeć jak najszerzej, wkroczymy w okres nieznany jeszcze żadnej epoce. Miasta będzie trzeba obmyślać i wytyczać tak rozległe, jak to czyniono ze wschodnimi świątyniami, z kościołem Inwalidów czy z Wersalem za Ludwika XIV.

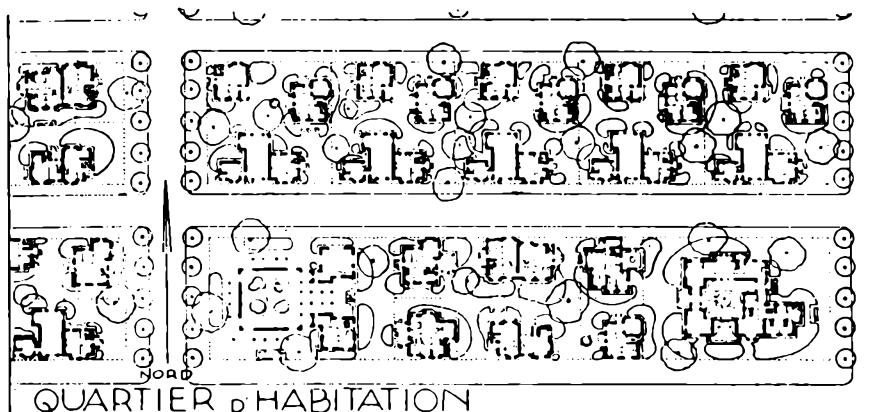
Technika naszych czasów – technika finansowa i technika budowlana – jest gotowa sprostać temu zadaniu.



AKROPOL W ATENACH. Pozorny chaos planu może zwieść tylko laika. Równowaga wcale nie jest płytka. Determinuje ją słynny pejzaż ciągnący się od Pireusu po Pentelikon. Plan powstał z myślą o rozległym widoku: osie podążają za doliną, a fałszywe kąty proste to dzieło wielkiego reżysera. Skala z Akropolem i jego murami oporowymi jest widoczna z daleka, jako całość. Przy całej różnorodności planów wszystkie budynki spójnie łączą się ze sobą

Tony Garnier wspierany w Lyonie przez Herriota zaprojektował miasto przemysłowe. To próba uporządkowania i sprzężenia rozwiązań użytkowych z rozwiązaniami plastycznymi. Jednocząca reguła rozmieszcza we wszystkich dzielnicach miasta ten sam zestaw podstawowych brył i dostosowuje kształt przestrzeni do praktycznych potrzeb oraz poetyckiego zmysłu architekta. Niezależnie od opinii na temat relacji między poszczególnymi strefami tego przemysłowego miasta doświadczamy tam

dobroczynnego działania porządku. Tam, gdzie panuje porządek, rodzi się dobrobyt. Dzięki trafnemu podziałowi gruntów nawet robotnicze dzielnice mieszkaniowe zyskują wysoce architektoniczny wymiar. Takie są konsekwencje planu.



TONY GARNIER. Dzielnica mieszkaniowa należąca do miasta przemysłowego. W swoim ważnym studium o mieście przemysłowym Tony Garnier założył istnienie postępu społecznego, dzięki któremu pojawiłyby się środki *naturalnej rozbudowy* miast: w jego ujęciu społeczeństwo może swobodnie dysponować ziemią. Dom dla każdej rodziny; połowę terenu zajmują budynki, druga połowa jest własnością ogółu i rosną na niej drzewa; nie ma płotów. Od tej pory miasto można przemierzać w każdym kierunku, niezależnie od ulic, wzdłuż których musiał dotąd chodzić pieszy. Ziemia w mieście jest jakby wielkim parkiem. (Garnierowi można zarzucić jedno. Zaprojektował słabo zaludnione dzielnice w centrum miasta).

W obecnym stanie oczekiwania (nowoczesny urbanizm jeszcze się nie narodził) najpiękniejszymi dzielnicami naszych miast powinny być dzielnice fabryczne, w których kwestia wielkości i stylu – geometria – wynika z samego postawienia problemu. Jak dotąd brakowało i wciąż brakuje planu. Wspaniały porządek panuje wewnątrz hal oraz warsztatów, decyduje o strukturze maszyn i kieruje ich ruchami, wpływa na każde działanie brygad; okolice toną jednak w nieczystościach, a o rozmieszczeniu budynków decydowano za pomocą sznura i ekierki, przez co brakuje im spójności, ich rozbudowa zaś jest bezcelowa, kosztowna i niebezpieczna.

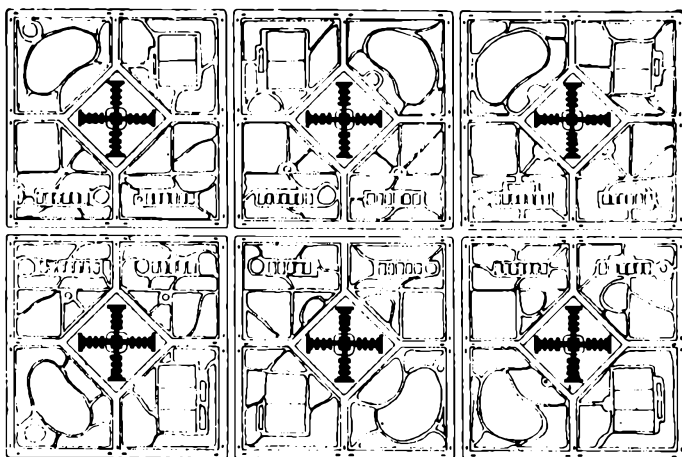
Wystarczyłby plan. Plan wystarczy. Do zrozumienia tego doprowadzą nas zbyt liczne błędy.



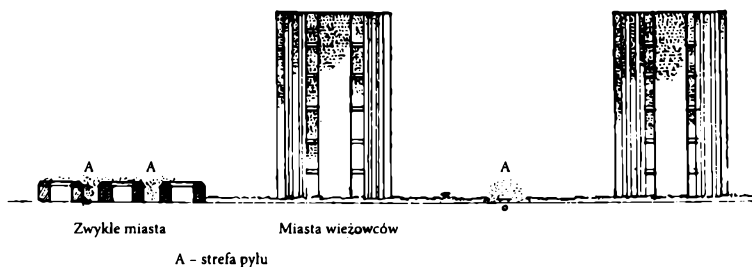
TONY GARNIER. Przejście między domami w dzielnicy mieszkaniowej



TONY GARNIER. Ulica w dzielnicy mieszkaniowej

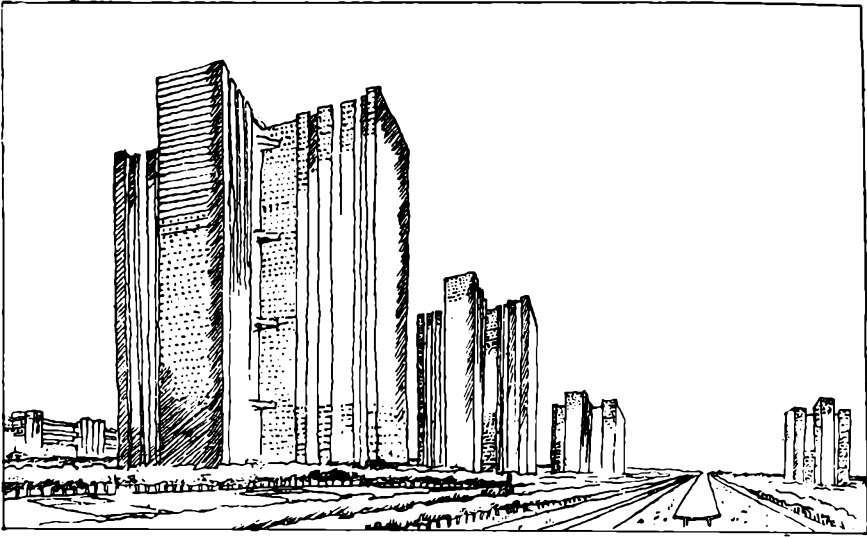


LE CORBUSIER, 1920. MIASTA WIEŻOWCÓW. Propozycja podziału gruntów: sześćdziesiąt pięter wysokości, 220 metrów; odległość między wieżami – od 250 do 300 metrów (równa szerokości ogrodu de Tuileries). Szerokość wież: od 150 do 200 metrów. Mimo rozległych parków gęstość zaludnienia wzrasta pięć- lub dziesięciokrotnie. Wydaje się, że budowle takie powinny być przeznaczone wyłącznie pod biura, a więc budowane w centrach wielkich miast, gdzie rozładowałyby ruch na wielkich arteriach; życie rodzinne z trudem przystosowałoby się do wspaniałego mechanizmu wind. Liczby są oszalamiające, bezlitosne, wspaniałe: gdyby na każdego pracownika przypadło 10 metrów kwadratowych, w drapaczu chmur szerokim na 200 metrów zmieściłoby się 40 tysięcy osób. Zamiast konstruować wąskie ulice w centrum Paryża, Haussmann powinien był wyburzyć całe dzielnice i ustawić je w pionie; potem mógłby stworzyć parki piękniejsze od królewskich



MIASTA WIEŻOWCÓW. Przekrój ten pokazuje z jednej strony hałas, pył i smród, w którym duszą się współczesne miasta. Z drugiej strony oddalone od siebie wieżowce, stojące w zdrowym powietrzu pośród zieleni. Całe miasto jest pokryte zielenią

Auguste Perret stworzył kiedyś to określenie: miasto wieżowców. Błyskotliwy epitet, który rozbudził w nas poetę. Słowo, które zabrzmiało



LE CORBUSIER, 1920. MIASTA WIEŻOWCÓW. Wieżowce wznoszą się pośród ogrodów oraz kortów do tenisa i boisk piłki nożnej. Wielkie arterie z podwyższoną jezdnią umożliwiają przemieszczanie się w różnym tempie: wolnym, szybkim i superszybkim

we właściwym czasie, gdyż zjawisko to jest nieuchronne! W „wielkim mieście” bez naszej wiedzy wyłga się plan. Może być gigantyczny, gdyż wielkie miasto to potężny przypływ. Czas odrzucić obecny układ naszych miast, ciżbę stłoczonych kamienic, spłot wąskich, hałaśliwych ulic, pyłu i smrodu benzyny – cały ten brud wchodzi oknami do płuc naszych domów. Wielkie miasta stały się zbyt gęste, by mogły być bezpieczne dla mieszkańców, a zarazem nie są dość gęste, by zaspokoić potrzeby „finansjery”.

Wychodząc od kluczowego osiągnięcia budowlanego, jakim jest amerykański drapacz chmur, wystarczyłoby zebrać w paru oddalonych od siebie punktach tę wyjątkowo gęstą populację i wznieść potężne, sześćdziesięciopiętrowe konstrukcje. Żelbet i stal pozwalają na takie wyczyny, a przede wszystkim umożliwiają taką konstrukcję fasad, że wszystkie okna wychodzą na niebo: odtąd podwórza nie będą już konieczne. Od czternastego piętra mamy absolutny spokój, czyste powietrze.

W takich wieżowcach, które dadzą schronienie pracy duszącej się dotąd w gęsto zabudowanych osiedlach i na przepelnionych ulicach, wszystkie usługi – tak jak w udanym eksperymencie amerykańskim –

znajdą się w jednym miejscu, co będzie funkcjonalne, pozwoli zaoszczędzić czas i siłę, a tym samym przyniesie upragniony spokój. Wieżowce te postawione z dala od siebie wysokością zastępują to, co do tej pory rozmieszczaaliśmy w poziomie; pozostawiają rozległą przestrzeń, tak odległą od rojnych, hałaśliwych bulwarów i szybkiego ruchu. U stóp wieżowców znajdują się parki; całe miasto porasta zieleń. Wieżowce są ustawione wzdłuż imponujących alei; to naprawdę architektura godna naszych czasów.

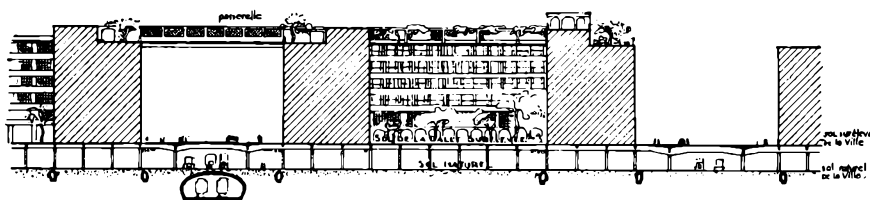
Auguste Perret wyraził zasadę miasta wieżowców słowami; nie narysował jej (1). Udzielił natomiast wywiadu dziennikarzowi pisma „L’Intransigeant” i pozwolił sobie wykroczyć swoją koncepcją poza rozsądne granice. Okrył tym samym zdrową ideę powłoką niebezpiecznego futuryzmu. Dziennikarz odnotował, że wieże łączą się ze sobą za pomocą potężnych mostów. W jakim celu, skoro arterie komunikacyjne znajdują się daleko od domów, a ludzie odpoczywający w parkach, pośród drzew sadzonych w kwinkunksy, na trawnikach i placach zabaw, nie mieliby ochoty bez celu przechadzać się po kładkach przyprowadzających o zawrót głowy? Według dziennikarza miasto stałoby na niezliczonych słupach z żelbetu, które dźwigałyby ulice zawieszone na wysokości dwudziestu metrów (czyli sześciu pięter). Słupy te pozwoliłyby uzyskać pod miastem olbrzymią przestrzeń, na której można by swobodnie kłaść rury wodne, gazowe i ściekowe – miejskie trzewia. Plan nie został naszkicowany, a bez planu idea nie mogła się rozwinąć.

Dawno temu przedstawiłem Auguste’owi Perretowi tę koncepcję słupów i w tamtej postaci nie była ona tak imponująca; mogła jednak odpowiadać faktycznym potrzebom. Brała pod uwagę istniejące miasta, takie jak dzisiejszy Paryż. Zamiast kopać w głąb i budować rozległe fundamenty, nieustannie drążyć ziemię, by przeprowadzać pod ulicami (syzyfowa praca) rury wodne i gazowe, ścieki i metro, by potem bez przerwy je remontować, moglibyśmy budować nowe dzielnice nad powierzchnią ziemi, a fundamenty zostałyby zastąpione odpowiednią

(1) Wykonując w 1920 roku te szkice, miałem zamiar przedstawić idee Auguste’a Perreta. Publikacja jego szkiców w „L’Illustration” w sierpniu 1922 roku ujawniła odmienną koncepcję.

liczbą betonowych słupów; mieściłyby się na nich partery budynków, a na nadwieszeniu – chodniki i ulice.

W uzyskanej w ten sposób przestrzeni o wysokości od czterech do sześciu metrów jeździłyby ciężarówki, a metro zastąpiłoby uciążliwe tramwaje, zatrzymując się dokładnie pod budynkami mieszkalnymi. Otrzymalibyśmy sieć komunikacyjną niezależną od ulic, przeznaczonych dla pieszych i szybkich samochodów – sieć o własnej strukturze, niezależnej od umiejscowienia domów: regularny las filarów, wśród których

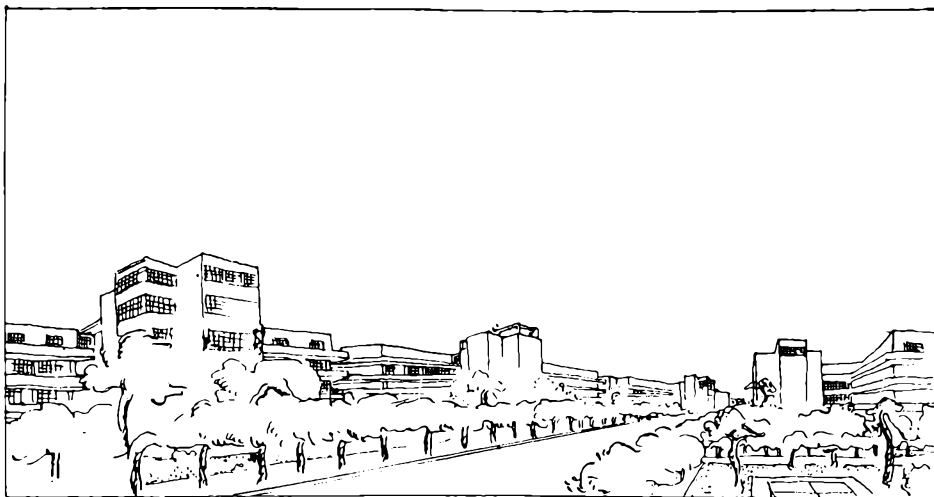


LE CORBUSIER, 1915. Miasta na słupach. Podłoże miasta wznosi się na cztero- lub pięciometrowych słupach służących za fundamenty domów. Jest ono swego rodzaju płytą wypadową, a ulice i chodniki są czymś w rodzaju mostów. Pod tą płytą mieszczą się bezpośrednio dostępne organy, dotychczas ukrywane pod ziemią i niedostępne – woda, gaz, prąd, telefon, poczta pneumatyczna, ścieki, ogrzewanie itd. (1)

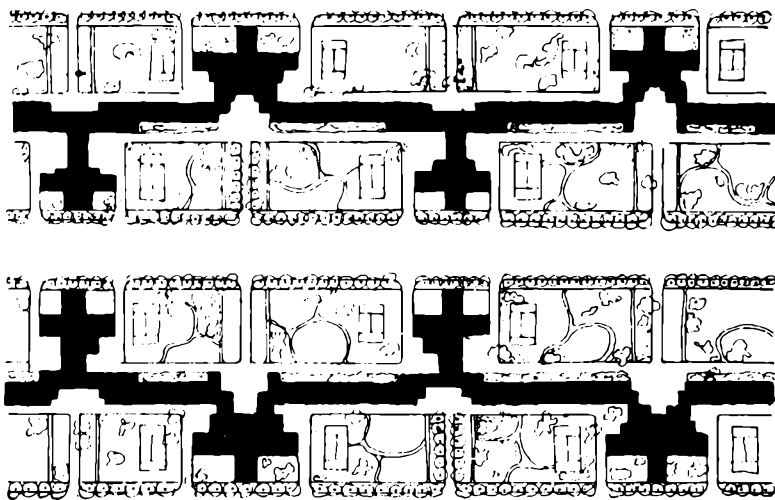
miasto rozwoziłoby towary i żywność, gdzie wykonywano by wszystkie powolne i ciężkie roboty, tak utrudniające dziś komunikację.

Kawiarnie, miejsca relaksu itp. nie byłyby już ową pleśnią, która zarasta chodniki: zostałyby przeniesione na dachowe tarasy, podobnie jak luksusowe sklepy (czyż jest logiczne, że cała powierzchnia miasta pozostaje bezużyteczna, zastrzeżona dla dialogu gwiazd z dachówkami?). Krótkie kładki przerzucone nad zwykłymi ulicami zapewniałyby komuni-

(1) „Intransigent”, 25 listopada 1924 roku: Przedłużenie boulevard Haussmann. Chodzi nie tylko o metro i podwójny rząd masywnych kamienic, lecz także o owe galerie w stylu angielskim, które wydrąży się pod każdym chodnikiem, by pomieścić tam kanalizację. Galerie będą dość szerokie i wysokie, by swobodnie mogli się po nich poruszać robotnicy zajmujący się elektrycznością, sprężonym powietrzem, telekomunikacją itd., zaś te, w których pójdą przewody do latarni gazowych, zostaną pokryte ruchomymi płytami, dzięki czemu najdrobniejsza awaria, wyciek czy przerwanie jednej z żył, jednego z nerwów tej szczególnej dzielnicy nie będzie wymagało gigantycznej laparotomii, przez którą na połowie ulicy zalegają wnętrza spod chodnika. J.L.



LE CORBUSIER, 1920. Ulice z wycofanymi domami. Obszerne, nasłonecznione przestrzenie, na które wychodzą mieszkania. Ogrody i place zabaw tuż przy domach. Gładkie fasady z wielkimi oknami. Gra cieni powstaje dzięki kolejnym uskokom. Widok wzbogacony rozmachem konturów i roślinnością na geometrycznych fasadach. Podobnie jak w przypadku miast wieżowców, chodzi tu, rzecz jasna, o potężne przedsięwzięcia finansowe, obejmujące budowę całych dzielnic. Podobne konsorcja, działające na mniejszą skalę, istniały już przed wojną. Jeden architekt wytyczy całą ulicę: jedność, wielkość, godność, oszczędność



LE CORBUSIER, 1920. Ulice z wycofanymi domami

kację w tych nowych, odzyskanych dzielnicach, przeznaczonych do odpoczynku pośród kwiatów i zieleni.

Koncepcja ta była, ni mniej ni więcej, jak potrojeniem czynnej powierzchni miasta; możliwa do realizacji, *odpowiadająca potrzebie, była tańsza i zdrowsza od dzisiejszego błędzenia po omacku*. Zdrowa w starych ramach naszych miast, tak jak zdrowa będzie koncepcja miast wieżowców w przyszłych miastach.

Oto jeszcze jeden układ ulic pociągający za sobą zupełnie nowy podział gruntów i wychodzący naprzeciw radykalnej reformie domów czynszowych; ta nieuchronna reforma wynikająca ze zmiany użytkowania mieszkań, domaga się nowych planów budynków mieszkalnych i całkowicie nowej organizacji usług, odpowiadającej życiu w wielkim mieście. Tutaj także plan jest generatorem; bez niego panują ubóstwo, chaos i arbitralność (2).

Zamiast kreślić miasta według schematu kwartału z wąskim rowkiem ulic poprowadzonych wśród siedmiopiętrowych kamienic, które ustawione prostopadle do drogi gnieźdzą w sobie cuchnące podwórza, duszne, ciemne nory, wytyczylibyśmy na tej samej powierzchni i przy tej samej gęstości zaludnienia grupy domów wycofanych, oplatające główne aleje. Zamiast podwórzy – mieszkania otwierające się z każdej strony na światło i powietrze, wychodzące nie na rachityczne drzewa dzisiejszych bulwarów, lecz na trawniki, place zabaw i bogate ogrody.

Szczyty tych grup byłyby regularnymi punktami na długich alejach. Te wycofania stwarzałyby grę światła i cienia sprzyjającą architektonicznej ekspresji.

Budowle z żelbetu zrewolucjonizowały budowlaną estetykę. Zastępując dach tarasami, żelbet prowadzi do nowej, nieznanej dotąd estetyki płaszczyzn. Umożliwia występy i uskoki, które tworzą cienie i półcienie, i to nie w porządku pionowym, z góry na dół, lecz poziomym, od lewej do prawej.

To kluczowa zmiana w estetyce płaszczyzny; jeszcze jej nie odczuiliśmy; warto by pomyśleć o niej teraz, projektując rozbudowę miast (3).

(2) Zob. dalej: *Domy seryjne*.

(3) Kwestią tą zajmujemy się w przygotowywanej książce zatytułowanej *Urbanisme* (opublikowanej w 1925 roku).



Jesteśmy na etapie konstruowania nowych warunków społecznych i ekonomicznych oraz przystosowywania się do nich. *Przechodzimy trudny moment*, a na drogę wielkiej tradycji możemy wrócić jedynie poprzez całkowitą rewizję aktualnych rozwiązań, określając nowe podstawy konstrukcyjne oparte na logice.

W architekturze dawne podstawy konstrukcyjne są martwe. Prawdę architektury odnajdziemy dopiero wtedy, gdy nowe podstawy staną się logicznym punktem wyjścia dla wszelkich dokonań architektonicznych. Wydaje się, że przez najbliższe dwudziestolecie będziemy zajmować się tworzeniem tych podstaw. Będzie to okres wielkich problemów, analiz i eksperymentów, a także wielkich przewrotów estetycznych, wypracowywania nowej estetyki.

Należy zająć się *planem* - kluczem tej ewolucji.



LE CORBUSIER I PIERRE JEANNERET. Ogród na tarasie dachowym willi w Auteuil

Ilustracje nr 1, 2, 3, 4, 5, 6 w tym rozdziale pochodzą z: A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Baranger, 1899. Ilustracje 7, 8 i 9 pochodzą z: T. Garnier, *La cité industrielle*, Paris, Vincent, 1918



PORTE SAINT-DENIS (Blondel)

LINIE KOMPOZYCYJNE

O nieuchronnych narodzinach architektury.

Obowiązek porządku. Linia kompozycyjna to zabezpieczenie przed arbitralnością. Rodzi zadowolenie umysłu.

Linia kompozycyjna to środek, nie recepta. Jej wybór i sposoby wyrazu są integralną częścią tworzenia architektury.

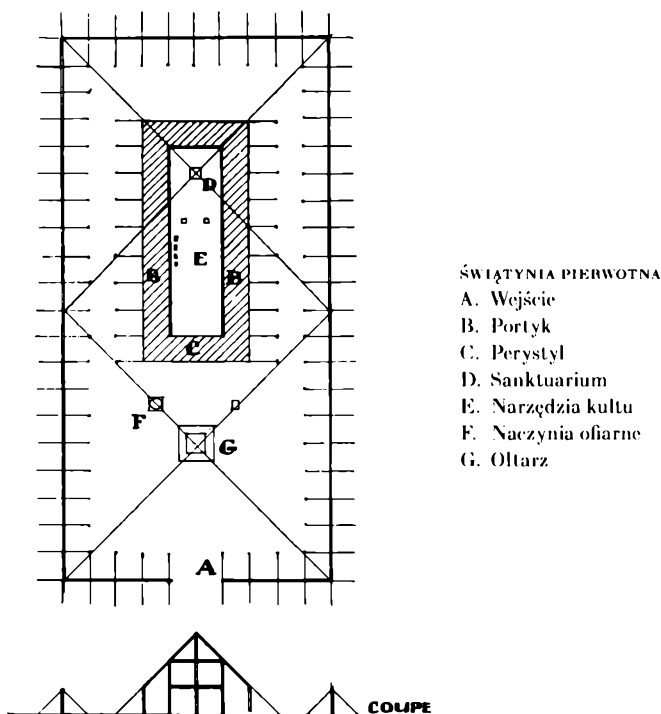
Człowiek pierwotny zatrzymuje wóz, postanawia, że tu będzie jego ziemia. Wybiera polanę, wycina pobliskie drzewa, wyrównuje teren; wytycza drogę do rzeki albo do współplemieńców, których właśnie opuścił; wbija kolki pod namiot. Wokół stawia ogrodzenie, w którym znajdują się drzwi. Droga jest na tyle prosta, na ile pozwalają na to narzędzia, ręce i czas. Kolki namiotu są ułożone w kwadrat, sześciokąt lub ośmiokąt. Ogrodzenie tworzy czworobok o czterech równych, prostych kątach. Drzwi chaty znajdują się na osi zagrody, a drzwi zagrody – naprzeciw drzwi chaty.

Członkowie plemienia postanawiają zbudować siedzibę dla swojego boga. Umieszczają ją w specjalnie zaaranżowanej przestrzeni, w solidnej chacie, pod którą wbijają kolki ułożone w kwadrat, w sześciokąt, w ośmiokąt. Otaczają chatę solidnym płotem i wbijają kolki, do których będą przytwierdzone odcinki wysokich słupów ogrodzenia. Wyznaczają przestrzeń dla kapłanów i stawiają ołtarz wraz z naczyniami ofiarnymi. W ogrodzeniu wybijają bramę na osi wejścia do sanktuarium.

Spójrzmy na szkic tej chaty i sanktuarium w książce do archeologii: to plan domu, plan świątyni. Tego samego ducha znajdziemy w domu w Pompejach. A także w świątyni luksorskiej.

Nie istnieje człowiek pierwotny; istnieją pierwotne metody. Idea jest stała, od samego początku.

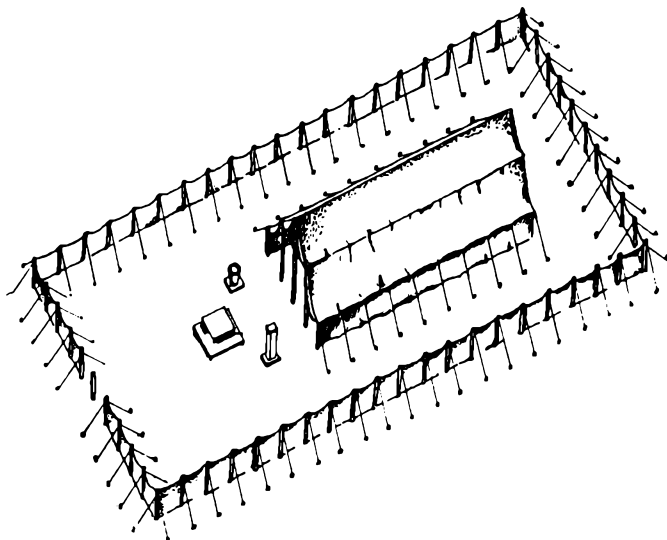
Zwróćmy uwagę, że planami tymi rządzi prosta matematyka. Miarowość. *Miara* decyduje o wszystkim – o konstrukcji, o wysiłku, o solidności i użyteczności działania. Miarą było dla budowniczego to, co wydawało mu się najłatwiejsze, najtrwalsze – narzędzie, które najtrudniej było zniszczyć: krok, stopa, łokieć, palec.



Aby poprawnie budować, użyć właściwej siły, działać sprawnie i użytecznie, budowniczy zdjął miarę, obrał pewien moduł, *uregulował swoją pracę*, ustanowił pewien porządek. Las dokoła niego jest żywiołem ze swoimi lianami, kolcami i pniami, które mu przeszkadzają i udaremniają ludzkie wysiłki.

Budowniczy zaprowadził porządek za pomocą miary. Do mierzenia użył swoich kroków, stopy, łokcia i palca. Narzucając porządek stopy i ramienia, stworzył moduł regulujący całe dzieło; i dzieło to odpowiada jego wielkości, potrzebom i wygodom – *jest na jego miarę*. Jest na *miarę* człowieka. Jest z nim zestrojone: to sprawa zasadnicza.

Decydując jednak o kształcie zagrody, o kształcie chaty, położeniu ołtarza i wyposażenia, instynktownie wybrał kąty proste, osie, kwadrat, koło. Aby mieć poczucie tworzenia, nie mógł robić inaczej. Osie, koła i kąty proste są bowiem geometryczną prawdą, zjawiskami, które nasze oko potrafi zmierzyć i rozpoznać; w przeciwnym razie mieliby-



ŚWIĄTYNIA PIERWOTNA

śmy do czynienia z przypadkiem, anomalią, arbitralnością. Geometria to ludzka mowa.

Ustalając jednak odległość między przedmiotami, budowniczy wymyślił rytmy – rytmy wyczuwalne wzrokowo, których wzajemne relacje są jasne. U zarania rytmy te są ruchem człowieka. Nieuchronnie, niejako organicznie rozbrzmiewają one w człowieku, według tej samej zasady, która każe dzieciom, starcom, dzikusom i ludziom wykształconym rysować złoty podział.

Moduł decyduje o mierze i spójności; linia regulująca buduje i zadowala.

* * *

Czy większość architektów nie zapomniała dziś, że wielka architektura stoi u źródeł ludzkości i jest bezpośrednią pochodną ludzkich instynktów?

Kiedy patrzymy na domki na paryskich przedmieściach, na wille na wydmach w Normandii, na współczesne bulwary i wystawy międzynarodowe, czyż nie mamy wrażenia, że ich architekci to istoty nieludzkie, niemające nic wspólnego z porządkiem, z naszym życiem i że pracują na rzecz innej planety?

Nauczono ich bowiem dziwnego zawodu, który polega na wymaganiu od innych – murarzy, cieśli i stolarzy – istnych cudów w dziedzinie wytrwałości, troskliwości i sprawności przy montowaniu i umacnianiu elementów (dachów, ścian, okien, drzwi itd.), które mają się nijak do siebie, i na dobrą sprawę ich celem wcale nie jest użyteczność.

Nielicznych, którzy pojęli naukę człowieka pierwotnego, a przez to utrzymują, że istnieje coś takiego jak linie kompozycyjne, na razie powszechnie uważa się za niebezpiecznych nudziarzy, nierobów, nieudaczników, tępaków i obstrukcjonistów: „Swoimi liniami kompozycyjnymi zabijacie wyobraźnię, koronujecie gotową receptę”.

- Przecież wszystkie poprzednie epoki stosowały to niezbędne narzędzie.
- Bzdura, to wy je wymyśliliście, umysłowi maniacy!
- Ależ istnieją dowody w przeszłości, dokumenty ikonograficzne, stele, płyty, rysunki na skalach, pergaminy, manuskrypty, druki...

Architektura to pierwszy przejaw tego, jak człowiek stwarzał swój świat, jak stwarzał go na obraz natury, wpisując się w jej prawa, w prawa rządzące naturą, naszym światem. Prawa ciężenia, statyki, dynamiki narzucają się poprzez *reductio ad absurdum*: stać albo runąć.

Suwerenny determinizm wyjaśnia na naszych oczach twory przyrody i daje nam pewność, jaka cechuje rzecz zrównoważoną i racjonalnie wykonaną, rzecz opartą na nieskończonych modułach, ewolucji, różnorodności i jedności.

Podstawowe prawa fizyki są proste i nie ma ich wiele. Prawa moralne są proste i nie ma ich wiele.

Współczesny człowiek w kilka sekund perfekcyjnie wyglądzą deskę za pomocą strugarki. Dawniej człowiek dość skutecznie wyglądzą deskę za pomocą hebla. Człowiek pierwotny nieudolnie ciosał deskę krzemieniem lub nożem. Człowiek pierwotny, by ułatwić sobie pracę, używał modułu i linii regulujących. Grek, Egipcjanin, Michał Anioł i Blondel stosowali linie

kompozycyjne do doskonalenia swoich dzieł, ku zadowoleniu swojego zmysłu artystycznego i myśli matematycznej. Dzisiejszy człowiek nie stosuje niczego i buduje boulevard Raspail. Głosi za to, że jest wyzwolonym poetą i wystarczy mu instynkt; ten wyraża się jednak tylko poprzez sztuczki wyuczone w szkole. To liryk spuszczone z łańcucha z jarzmem na szyi, który coś tam wie, lecz ani tego nie wymyślił, ani tego nie kontroluje – to ktoś, kto w toku nauki utracił szczerą, istotną energię dziecka niestrudzenie pytającego: „dlaczego?”.

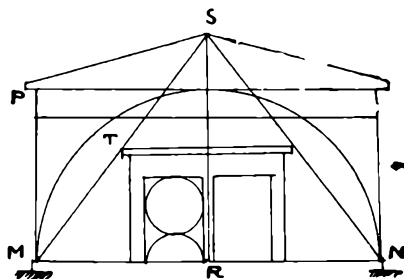
Linia kompozycyjna to zabezpieczenie przed arbitralnością: to weryfikacja akceptująca każdą gorliwą pracę, szkolna próba dziewiątkowa, matematyczne c.b.d.o.

Linia kompozycyjna zaprowadza porządek umysłowy, który prowadzi do poszukiwania pomysłowych, harmonijnych relacji. Przydaje dziełu eurytmii.

Linia kompozycyjna tworzy tę zmysłową matematykę, rodząc zbańwienne poczucie porządku. Wybór linii kompozycyjnej ustala podstawową geometrię dzieła; wyznacza więc jedno z podstawowych wrażeń. Wybór linii kompozycyjnej to jeden z decydujących momentów inspiracji, jedno z kluczowych działań architektury.

Oto linie kompozycyjne, które posłużyły do stworzenia pięknych rzeczy i będące przyczyną, dla której rzeczy te są piękne:

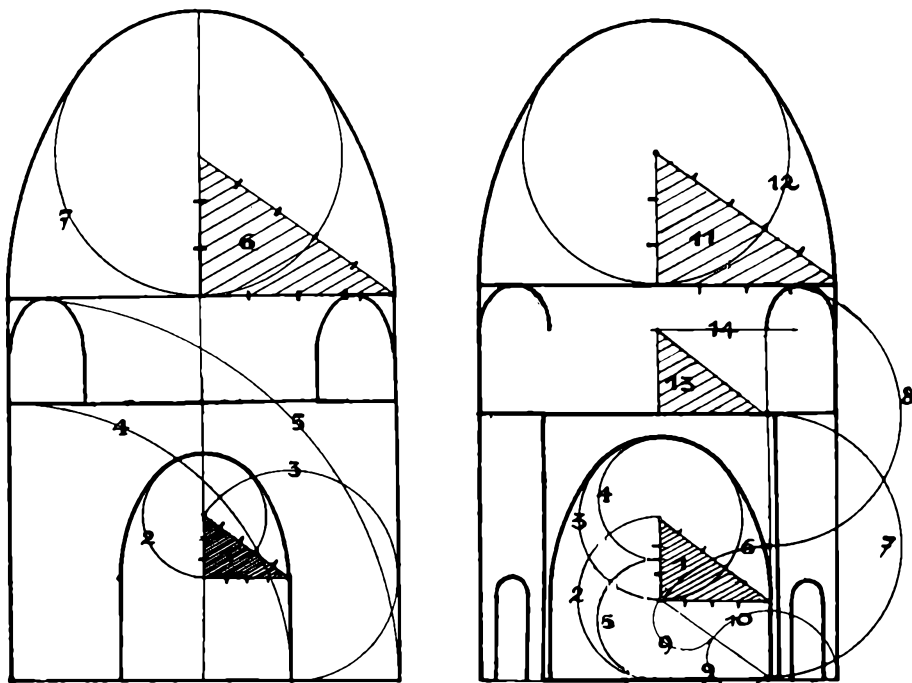
KOPIA JEDNEJ Z MARMUROWYCH PLYT W PIREUSIE:



Fasada arsenału w Pireusie

Fasadę arsenału w Pireusie określa kilka prostych podziałów ustalających stosunek podstawy do wysokości, wyznaczających miejsce drzwi oraz ich rozmiar w ścisłej relacji do proporcji fasady.

RYSUNEK Z KSIĄŻKI DIEULAFOY:



Zarys kopuł achemenidzkich

Wielkie kopuły achemenidzkie to jedno z najsubtelniejszych dokonań geometrii. Po dostosowaniu koncepcji kopuły do lirycznych potrzeb tego rodzaju i jego czasów, a także do statycznych zasad konstrukcyjnych, linia kompozycyjna koryguje, modyfikuje, ustala i harmonizuje wszystkie części z jednoczącą zasadą trójkąta 3:4:5, która rozwija się od portyku aż po szczyt sklepienia.



Zarys kopuł achemениdzkich

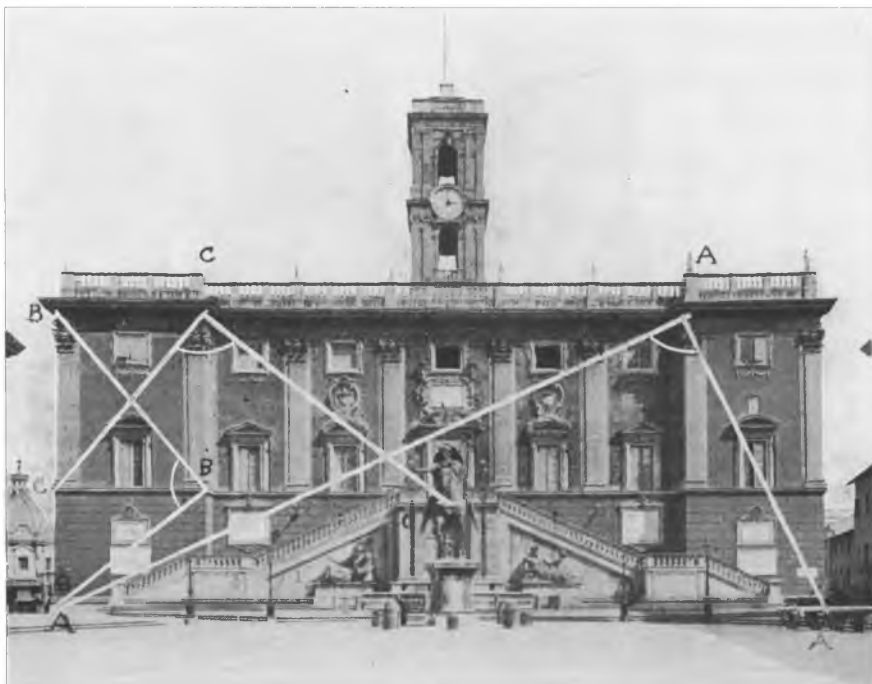
MIARY NA KATEDRZE NOTRE-DAME W PARYŻU

Główna płaszczyzna katedry opiera się na kwadracie i kole (1).

LINIE NA FOTOGRAFII KAPITOLU

Kąt prosty dowodzi zamiarów Michała Anioła, gdyż ta sama zasada rządzi głównymi podziałami pawilonów i części środkowej, detalami pawilonów, nachyleniem schodów, miejscem okien, wysokością cokolu itd.

(1) W przypadku katedry Notre-Dame i Porte Saint-Denis trzeba wziąć poprawkę na zmiany na najniższym poziomie wprowadzone przez urzędników miejskich.



Kapitol w Rzymie

Budynek wzniesiony w tym miejscu, którego powierzchnia pozostaje w ścisłym związku z bryłą i otaczającą przestrzenią, jest zwarty, skupiony i jednolity, w całości wyraża to samo prawo, staje się masywny.

FRAGMENT KOMENTARZY BLONDELA NA TEMAT PORTE SAINT-DENIS

(Zob. początek rozdziału):

Ustalono podstawową bryłę, naszkicowano otwór. Przemożna linia kompozycyjna oparta na potrójnym module dzieli całą bramę, dzieli wysokość i szerokość budowli na części, porządkuje całość wedle tej samej liczby.

PETIT TRIANON:

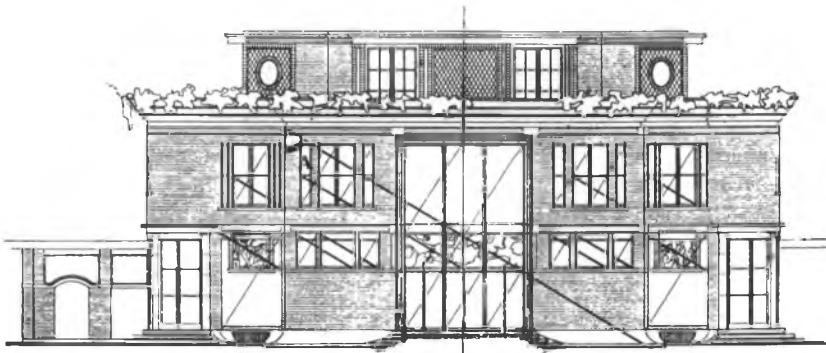


Petit Trianon w Wersalu

Miejsca kąta prostego.

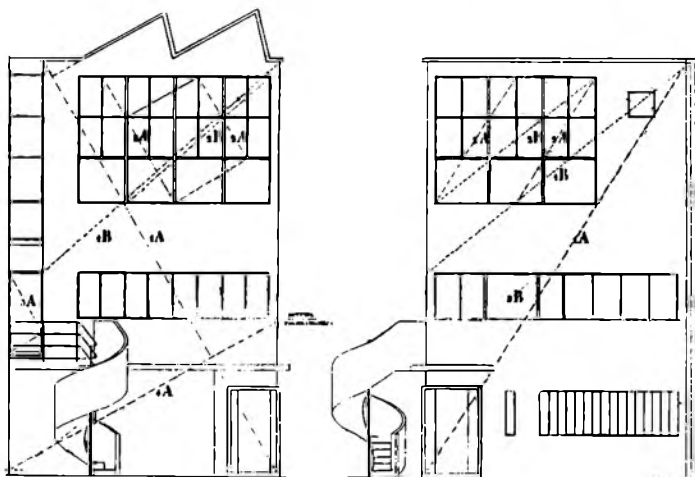
PROJEKTOWANIE WILLI (1916):

Cały blok fasad, zarówno przedniej, jak i tylnej, jest oparty na tym samym kącie (A) określającym przekątną, zaś linie równoległe i prostopadle do niej są miarą dla wtórnych elementów, takich jak drzwi, okna, płyty itd., aż po najdrobniejsze szczegóły.



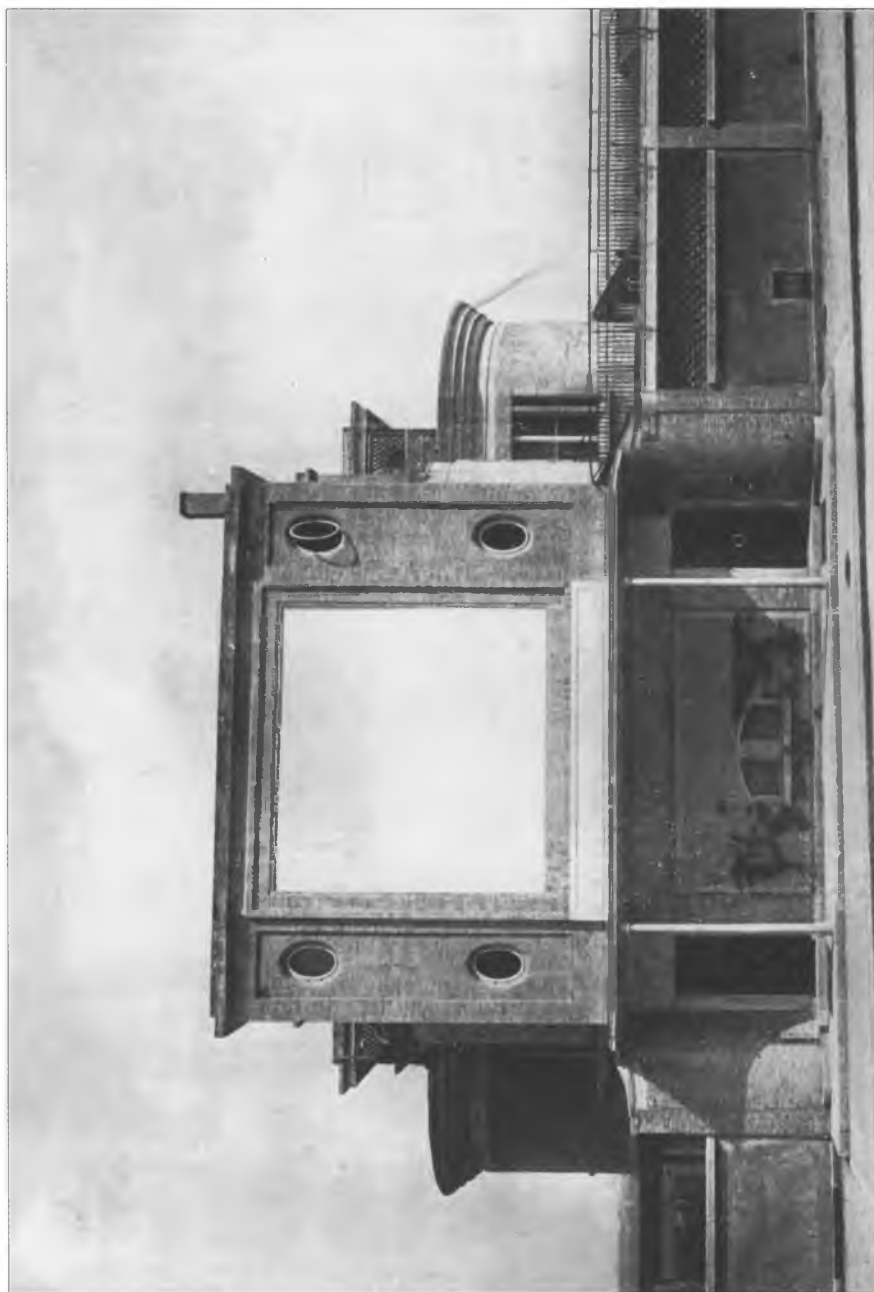
LE CORBUSIER, 1916. WILLA. Fasada

Ta niewielkich rozmiarów willa pojawia się pośród budowli wzniesionych bez żadnych reguł i wydaje się bardziej monumentalna, jakby z innego porządku (2).

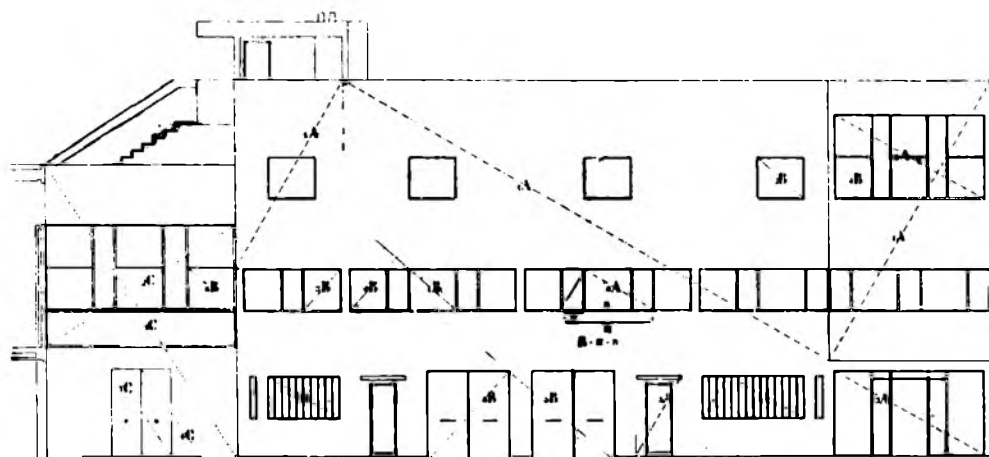


LE CORBUSIER I PIERRE JEANNERET, 1923. Dom Ozenfanta

(2) Proszę wybaczyć, że przywołuję tu sam siebie: mimo usilnych poszukiwań nie miałem jeszcze przyjemności spotkać współczesnych architektów, którzy zajmowaliby się podobną kwestią; w tym temacie budziłem tylko zdziwienie lub spotykałem się ze sprzeciwem i wątpliwościami.



LE CORBUSIER, 1916. WILLA. Fasada tylna



LE CORBUSIER I PIERRE JEANNERET, 1924. Dwie wille w Auteuil



Transatlantyk „Flandre”. Compagnie Transatlantique

**OCZY, KTÓRE NIE WIDZĄ
I
PAROWCE**

Zaczęła się wielka epoka.

Zapanował nowy duch.

Istnieje mnóstwo dzieł stworzonych w nowym duchu; można je znaleźć przede wszystkim w produkcji przemysłowej.

Architektura dusi się w przyzwyczajeniach.

„Style” to kłamstwo.

Styl to podstawowa wartość, która ożywia wszystkie dzieła danej epoki i wynika z charakterystycznego stanu ducha.

Nasza epoka każdego dnia wybiera swój styl.

Nasze oczy, niesłety, jeszcze nie potrafią go dostrzec.

Zapanował nowy duch: to duch konstrukcji i syntezy, kierujący się jasną koncepcją. Niezależnie od tego, co na ten temat sądzimy, przenika on dziś znaczną część ludzkiej aktywności.

POCZĄTEK WIELKIEJ EPOKI

Program „L'Esprit Nouveau”, numer 1, październik 1920 roku.

Nikt nie zaprzeczy dziś estetyce, jaka wylania się z wytworów nowoczesnego przemysłu. W budowlach i maszynach coraz częściej można znaleźć proporcje oraz układ bryl i materii czyniące z wielu z nich dzieła sztuki, gdyż zawierają one liczbę, czyli porządek. Tymczasem elitarne indywidualności należące do świata przemysłu i interesów, a tym samym żyjące w męskiej atmosferze, w jakiej powstają niezaprzeczalnie piękne dzieła, sądzą, że nie mają nic wspólnego z jakąkolwiek działalnością artystyczną. Mylą się, *gdyż należą do najaktywniejszych twórców współczesnej estetyki*. Ani artyści, ani przemysłowcy nie zdają sobie z tego sprawy. Stylu epoki trzeba szukać w powszechnej produkcji, nie zaś – jak zbyt często uważamy – w nielicznych ozdobnych wytworach, całkowicie zbytecznych, gdyż zagracających tylko system umysłu, który jako jedyny jest w stanie dostarczyć stylowych elementów. Muszelka nie jest stylem Ludwika xv, kwiat lotosu nie jest stylem Egiptu itp., itd.

Ulotka „L'Esprit Nouveau”

Plaga „sztuk dekoracyjnych”! Po trzech dekadach systematycznej ekspansji są dziś u szczytu. Entuzjastyczni komentatorzy mówią o *odnowie sztuki francuskiej!* Z historii tej (która źle się skończy) zapamiętajmy, że to coś innego niż odrodzenie dekoracji: nowa epoka zastępuje starą, umierającą. Mechanizacja – nowe zjawisko w ludzkiej historii – zrodziła nowego ducha. Każda epoka tworzy architekturę stanowiącą jasny obraz jej systemu myślenia. Podczas przewrotów, jakie zaszły w tej kryzysowej epoce poprzedzającej nadejście nowych czasów – czasów czystych, klarownych idei oraz wyrazistych zamiarów – sztuka dekoracyjna była niczym żdźbła słomy, których chcemy się chwycić pod naporem burzy. Była złudnym ocaleniem. Zachowajmy z tego tyle, że sztuka dekoracyjna

stała się dobrą okazją do wypędzenia przeszłości i szukania po omacku ducha architektury. Duch architektury może wynikać jedynie ze stanu rzeczy i stanu ducha. Wydaje się, że wydarzenia następowały po sobie wystarczająco szybko, by dał o sobie znać duch epoki, a duch architektury znalazł swój wyraz. Jeśli sztuki dekoracyjne znajdują się na owym



PAUL VÉRA: Konsola (renesans)

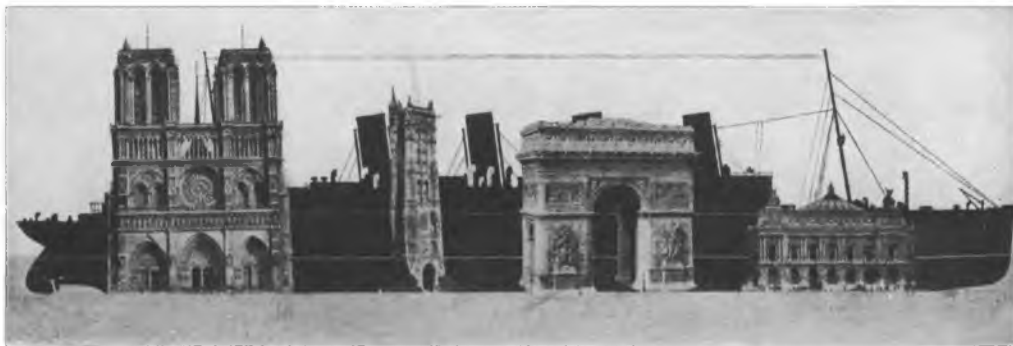
niebezpiecznym szczycie, po którym następuje upadek, to można powiedzieć, że umysły uniesione wraz z nimi dowiedziały się, dokąd zmierzają. Wolno sądzić, że wybiła godzina architektury.

Grecy, Rzymianie, złoty wiek, Pascal i Kartezjusz – niesłusznie przywoływani jako obrońcy sztuk dekoracyjnych – potwierdzają nasz osąd, toteż stajemy dziś w obliczu architektury: architektury, która jest wszystkim, tylko nie sztuką dekoracyjną.

Służki, lampy i girlandy, wykwintne owale z całującymi się trójkątnymi gołąbkami, buduary wypełnione dyniowatymi poduszkami ze złotego i czarnego aksamitu są tylko niezdolnymi świadkami martwego ducha. Te duszne rokokowe sanktuaria i jękliva wiejska głupota to dla nas obraza.

Pokochaliśmy świeże powietrze i pełne światło.

* * *



Transatlantyk „Aquitania”, Cunard Line, mieści 3600 osób

Anonimowi inżynierowie, ubrudzeni smarem mechanicy i hutnicy obmyślili i zbudowali te wspaniałe dzieła, jakimi są parowce. My, inni mieszkańcy Ziemi, nie potrafimy tego docenić i byłoby wspaniałe, gdybyśmy, ucząc się chylić kapelusza przed dziełami „odnowy”, mieli okazję przejść się parę kilometrów po pokładzie transatlantyku.

Architekci żyją w ciasnocie szkolnej wiedzy, nieświadomi nowych reguł budownictwa, w swoich koncepcjach zaś chętnie poprzestają na całujących się gołąbkach. Tymczasem budowniczowie parowców – odważni i uczeni – wznoszą palace, przy których katedry wydają się malutkie; i na dodatek rzucają je na wodę!

Architektura dusi się w przyzwyczajeniach.

Wciąż stosuje się grube ściany, które kiedyś były koniecznością, podczas gdy cienkie przegrody szklane lub ceglane mogą chronić parter i wznoszące się nad nim pięćdziesiąt pięter.

Na przykład w Pradze przestarzały przepis nakazuje stawiać ściany grube na czterdzieści pięć centymetrów na szczycie domu i o piętnaście centymetrów grubsze wraz z każdym niższym piętrem, przez co ściany na parterze dochodzą nawet do półtora metra grubości. Budowanie dziś fasad przy użyciu wielkich bloków miękkiego kamienia prowadzi do tej paradoksalnej konsekwencji, że okna mające wpuszczać światło są obudowane tak głębokimi framugami, że nie spełniają swojej funkcji.



„Aquitania”, Cunard Line

Na kosztownej ziemi w miastach wciąż powstają fundamenty i potężne filary, podczas gdy równie skuteczne byłyby zwykłe betonowe słupy. Niewybaczalnym paradoksem jest też nieustająca plaga dachów. Podziemia pozostają wilgotne i zagracone, zaś miejskie kanalizacje ciągle są wpychane pod powierzchnię, niezym martwe organy, choć problem ten można by już rozwiązać w sposób bardziej logiczny.

„Style” – trzeba było wszak coś zrobić – są wielkim wsparciem dla architekta. Pojawiają się w dekoracji fasad i salonów; to degeneracja stylu, lachmany dawnych czasów; ale też pełne szacunku i służalcze „baczość!” wobec przeszłości; niepokojąca skromność. I zarazem kłamstwo, gdyż „w pięknych czasach” fasady były gładkie, miały regularne otwory i ludzkie proporcje. Ściany były tak cienkie, jak to tylko możliwe. Pałace? Dobre dla ówczesnych książąt. Czy dobrze wykształcony mężczyzna kopiuje dzisiejszych książąt? Na Compiègne, Chantilly i Wersal miło popatrzeć pod pewnym kątem, lecz... dużo by mówić.

Domy jak tabernakula, tabernakula jak domy, meble jak pałace (frontony, posągi, kolumny spiralne i niespiralne), dzbany jak meble



„Lamoricière”. Compagnie Transatlantique

Do architektów: piękno bardziej technicznej natury. O, dworcu Orsay!
Estetyka bliżej swoich prawdziwych motywacji!

domowe i półmiski Bernarda Palissy'ego, na których nie sposób ułożyć trzech orzeszków!

„Style” mają się świetnie!

Dom to maszyna do mieszkania. Kąpiel, słońce, woda ciepła, woda zimna, dowolna temperatura, przechowywanie żywności, higiena, piękno dzięki proporcji. Fotel to maszyna do siedzenia itd. Maple wskazał drogę. Umywalnie to maszyny do mycia; stworzył je Twyford.

Nasze nowoczesne życie, całe życie oparte na działaniu – za wyjątkiem picia naparu z lipy i rumianku – wytwarzało przedmioty: garnitur, wieczne pióro, ołówek Eversharp, maszynę do pisania, aparat telefoniczny, wspaniałe meble biurowe, szyby z Saint-Gobain i walizki Innovation, maszynkę Gillette i angielską fajkę, melonik i limuzynę, samolot i transatlantyk.



„Aquitania”, Cunard Line

Ta sama estetyka, co w przypadku waszej fajki, mebli biurowych i limuzyny



„Aquitania”, Cunard Line

Do architektów: ściana cała w oknach, jasna sala. Cóż za kontrast z oknami w naszych domach, przebijającymi mur w taki sposób, że z każdej strony powstaje stręła cienia, wskutek czego pomieszczenie staje się ponure, a w padające światło trzeba łagodzić i tłumić zasłonami



Linowiec „France” zbudowany przez stocznie w Saint-Nazaire
Proporcje. Spójrzmy na to i przypomnijmy sobie pałace w Vichy, w Zermatt, w Biarritz
czy też nowe ulice Passy



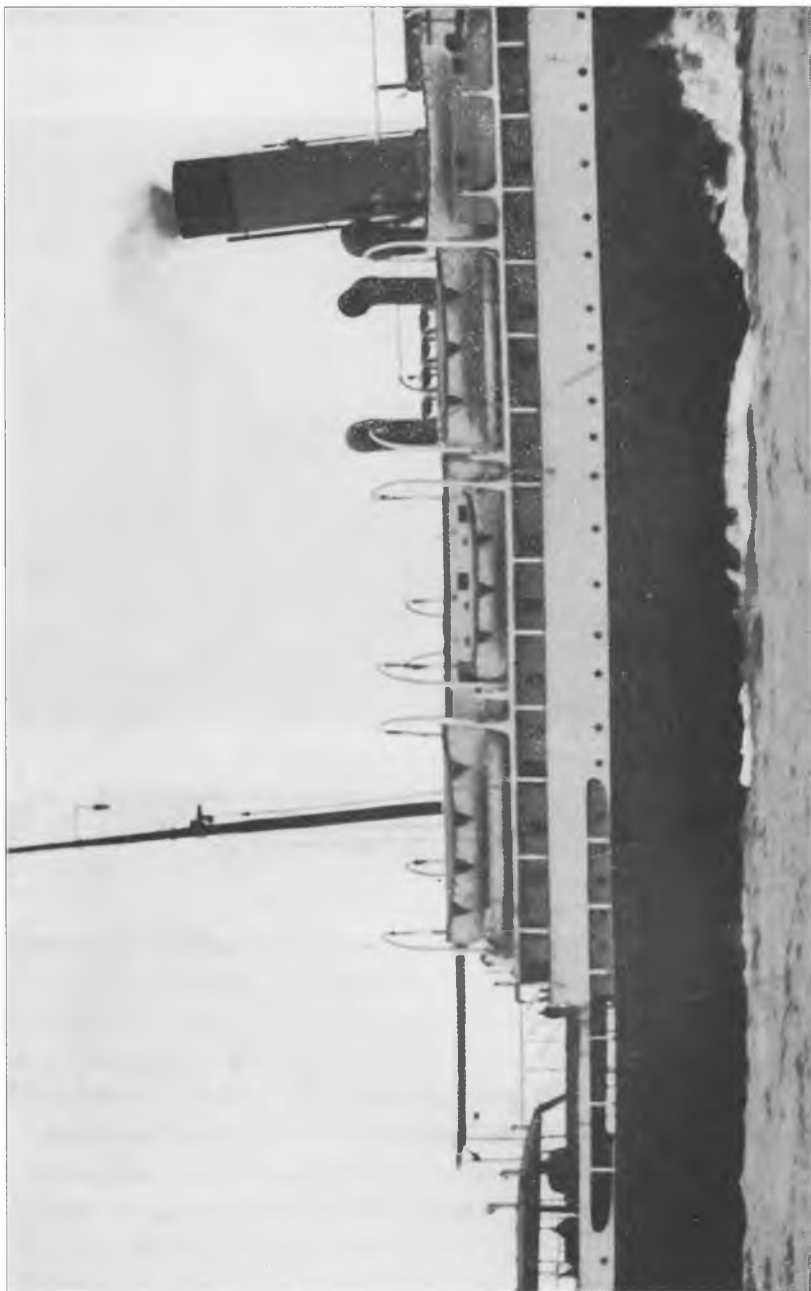
„Aquitania”, Cunard Line

Ta sama estetyka, co w przypadku waszej fajki, mebli biurowych i limuzyny



„Aquitania”, Cunard Line

Do architektów: ściana cała w oknach, jasna sala. Coś za kontrast z oknami w naszych domach, przebijającymi mur w taki sposób, że z każdej strony powstaje strefa cienia, wskutek czego pomieszczenie staje się ponure, a wpadające światło trzeba łagodzić i tłumić zasłonami



„Lamoricière”, Compagnie Transatlantique

Do architektów: nowe formy architektoniczne, elementy na ludzką skalę,
potężne i intymne, wyzwolenie od dusznych stylów, kontrast pełni i pustki,
silnych brył i delikatnych szczegółów



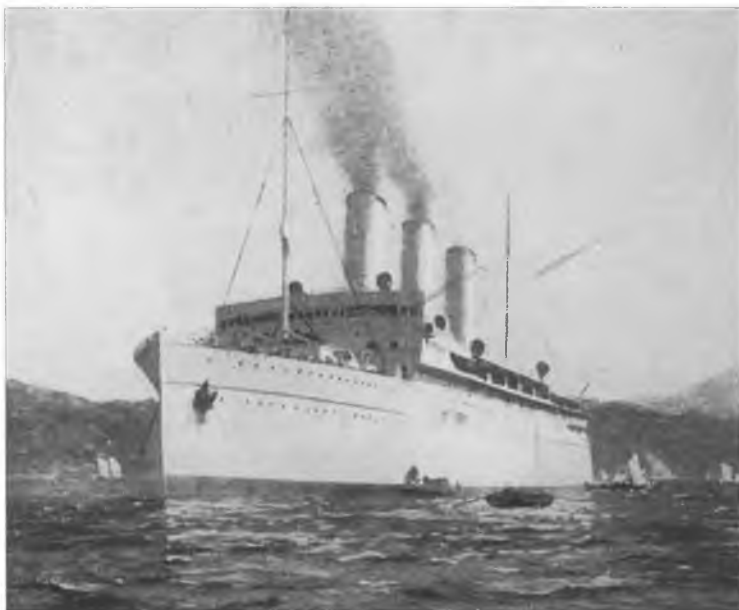
„Empress of France”, Canadian Pacific

Czysta, jasna, wyrazista, bezbłędna, zdrowa architektura. Kontrast: dywany, poduszki, baldachimy, damaszk, pozłacane i rzeźbione meble, barwy jak od starej markizy albo z rosyjskiego baletu; posępny smutek zachodniego bazaru

Nasza epoka każdego dnia wybiera swój styl. Mamy go przed oczami. Oczami, które nie widzą.

Trzeba wyjaśnić pewne nieporozumienie: naszym problemem jest utożsamianie sztuki z szacunkiem dla dekoracji. To zaburzenie poczucia sztuki, wpajane z karygodną lekkomyślnością na każdym kroku, a sprzyjające teoriom i kampaniom dekoratorów, którzy nie mają pojęcia o swojej epoce.

Sztuka to poważna sprawa, która ma swoje świętości. Profanujemy je. Frywolna sztuka krzywi się na świat potrzebujący organizacji, narzędzi i środków, w bólach dążący do ustanowienia nowego porządku. Społeczeństwo żyje przede wszystkim chlebem, słońcem i niezbędnymi wygodami. Wszystko jest do zrobienia! To potężna praca! Tak ważna



„Empress of Asia”. Canadian Pacific

„Architektura to przemysłana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle”

i pilna, że jest nią pochłonięty cały świat. Dzięki maszynom powstanie nowy porządek pracy i odpoczynku. Trzeba zbudować i przebudować całe miasta, mając na względzie minimum komfortu, którego dalszy brak mógłby naruszyć równowagę społeczną. Społeczeństwo jest niestabilne, pęka wskutek pięciu dekad postępu, które zmieniły oblicze świata w większym stopniu niż poprzednie sześć stuleci.

Czas budować, nie gadać.

Sztuka naszych czasów spełnia swoją funkcję, gdy zwraca się do elit. Sztuka nie jest sprawą ludu, ani tym bardziej kurtyzana. Sztuka jest niezbędnym pożywieniem tylko dla elit, które potrzebują skupienia, by móc kierować. Sztuka jest z istoty wyniosła.

* * *

Bolesne narodziny tej epoki potwierdzają potrzebę harmonii.

Niech oczy to ujrzą: oto harmonia, funkcja pracy, której prawem jest *ekonomia*, a warunkiem – niezmienna fizyka. Harmonia ta ma swoje uzasadnienie: stanowi dzieło nie kaprysu, lecz logicznej konstrukcji, spójnej z otaczającym światem. Natura jest obecna w śmiałym wyrazie ludzkiej pracy – tym bardziej, że problem był złożony. Wytwory mechaniki to organizmy zmierzające ku ideałowi czystości i podlegające tym samym regułom ewolucji, co zjawiska przyrody, które budzą wszak nasz podziw. W dziełach wychodzących z warsztatów i fabryk tkwi harmonia. Nie jest to Sztuka, nie jest to Kaplica Sykstyńska ani Erechtejon; to powszednie dzieła świata, który pracuje świadomie, rozumnie, dokładnie, odważnie, systematycznie i z wyobraźnią.

* * *

Jeśli zapomnimy na chwilę, że parowiec jest środkiem transportu i spojrzymy na niego świeżym wzrokiem, staniemy w obliczu szczególnego przejawu brawury, dyscypliny, harmonii, spokojnego, wibrującego i narzucającego się piękna.

Poważny architekt patrzący jak architekt (twórca organizmów) odnajdzie w parowcu wyzwolenie z odwiecznej, przeklętej niewoli.

Zamiast leniwego poszanowania tradycji wybierze szacunek dla sił natury; zamiast małostkowości pospolitych koncepcji – majestat rozwiązań wypływających z należycie postawionego problemu: rozwiązań, jakich wymaga epoka wielkiego wysiłku, która uczyniła właśnie gigantyczny krok naprzód.

Dom ziemskich istot jest wyrazem przestarzałego świata małych rozmiarów. Transatlantyk to pierwszy etap tworzenia świata zorganizowanego w nowym duchu.



Fotografia: Draeger

OCZY, KTÓRE NIE WIDZĄ

II

SAMOLOTY

Samolot to rezultat selekcji.

Nauka płynąca z samolotu polega na logice, jaka towarzyszyła sformułowaniu problemu i jego rozwiązaniu.

Problem domu nie został jeszcze postawiony.

Dzisiejsze realizacje architektoniczne nie odpowiadają już naszym potrzebom.

Istnieją jednak standardy domu mieszkalnego.

Mechanika jest kluczowym czynnikiem ekonomicznym.

Dom to maszyna do mieszkania.

Zapanował nowy duch: to duch konstrukcji i syntezy, kierujący się jasną koncepcją. Niezależnie od tego, co na ten temat sądzimy, przenika on dziś znaczną część ludzkiej aktywności.

POCZĄTEK WIELKIEJ EPOKI

Program „L'Esprit Nouveau”, numer 1, październik 1920 roku.

Istnieje zawód – jeden jedyny: architekt – w którym postęp nie obowiązuje, w którym króluje lenistwo, w którym odwołujemy się do przeszłości.

W każdym innym fachu niepokój o jutro każe szukać nowych rozwiązań; jeśli nie posuwamy się do przodu, ponosimy klęskę.

Tymczasem w architekturze nigdy nie ponosimy klęski. Uprzywilejowany zawód. Niestety!

* * *

Samolot jest z pewnością jednym z najlepiej wyselekcjonowanych produktów w dzisiejszym przemyśle.

Wojna była klientem niemożliwym do zaspokojenia, wiecznie niezadowolonym, zawsze żądającym więcej. Wykonanie musiało być bez zarzutu, a każdy błąd miał skutki śmiertelne. Można zatem powiedzieć, że samolot wymagał pomysłowości, inteligencji i odwagi: *wyobraźni i chłodnej kalkulacji*. W tym samym duchu budowano Partenon.

* * *

Z architektonicznego punktu widzenia bliski jest mi stan ducha wynalazcy samolotów.

Nauka płynąca z samolotu nie polega na stworzonych formach, a przede wszystkim w samolocie nie należy dopatrywać się ptaka czy ważki, lecz maszyny latającej; nauka płynąca z samolotu polega na logice,

jaka towarzyszyła sformułowaniu problemu i jego rozwiązaniu. Kiedy w naszych czasach stawiamy jakiś problem, musi on zostać rozwiązany.

Problem domu nie został jeszcze postawiony.

* * *

Jeden z frazesów (młodych) panów architektów: *trzeba podkreślać konstrukcję*.

Inny frazes tego samego towarzystwa: *kiedy coś odpowiada potrzebie, jest piękne*.

Proszę wybaczyć! Podkreślanie konstrukcji jest dobre dla adepta sztuki i rzemiosła, który chce zaznaczyć swoje zasługi. Dobry Bóg uwydatnił kostki i nadgarstki, ale jest jeszcze cała reszta.

Kiedy coś odpowiada potrzebie, nie jest piękne: zadowala część naszego umysłu, pierwszą część – tę, bez której nie ma mowy o dalszych zadowoleniach; ustalmy kolej rzeczy.

Architektura ma inny sens i inne cele niż podkreślanie konstrukcji i odpowiadanie potrzebom (potrzebom rozumianym tu jako użyteczność, wygoda, funkcjonalność). ARCHITEKTURA to sztuka w pełnym tego słowa znaczeniu, która osiąga stan platońskiej wzniosłości, to matematyczny



Air Express



Farman

porządek, abstrakcja, dostrzeganie harmonii w poruszających relacjach. Oto cel architektury.

* * *

Wróćmy jednak do chronologii.

Odczuwamy potrzebę innej architektury, jasnego, oczyszczonego organizmu, gdyż w obecnym stanie rzeczy doznania typu matematycznego są nam niedostępne. *Przedmioty nie odpowiadają już żadnej potrzebie*, zaś w architekturze nie ma już konstrukcji. Panuje skrajne pomieszanie: dzisiejsza architektura nie rozwiązuje współczesnego problemu mieszkaniowego i nie odpowiada strukturze rzeczy. Nie spełnia podstawowych warunków i nie ma mowy o tym, by zadziałał wyższy czynnik harmonii i piękna.



Samolot transportowy spad 33 Blériot. Projekt: Herbemont

Dzisiejsza architektura nie spełnia koniecznych i wystarczających warunków do rozwiązania problemu.

Problem w architekturze nie został bowiem jeszcze postawiony. Nie było pomocnej wojny, tak jak w przypadku samolotu.

Owszem, pokój stawia dzisiaj problem: trzeba odbudować departament Nord. Ale właśnie: jesteśmy całkiem bezbronni, nie potrafimy nowocześnie budować – nie mamy odpowiednich materiałów, systemów konstrukcyjnych, KONCEPCJI MIESZKANIA. Inżynierowie zajmowali się tamami, mostami, transatlantykami, kopalniami, koleją żelazną. Architekci spali.

Departamentu Nord nie przebudowywano od dwustu lat. Dopiero ostatnimi czasy inżynierowie wielkich przedsiębiorstw wzięli w swoje ręce problem domu, jego część konstrukcyjną (materiały i systemy strukturalne) (1). POZOSTAJE OKREŚLIĆ KONCEPCJĘ MIESZKANIA.

(1) 1921 rok. Inżynierowie zostali jednak przegłosowani. Opinia publiczna im się sprzeciwiła. Nie chciała ich rozwiązań. Stare zwyczaje przetrwały. Budowano jak dawniej, niczego nie zmieniono. Departament Nord nie chciał być cudownym objawieniem okresu powojennego.



Potrójny trójpłatowiec Caproni. Łódź latająca. 3000 koni mechanicznych, mieści 100 pasażerów

Samolot pokazuje nam, że właściwie postawiony problem znajduje rozwiązanie. Chcieć latać jak ptak to złe postawienie problemu, dlatego nietoperz Adera nie oderwał się od ziemi. Wynaleźć maszynę latającą wolną od skojarzeń niezwiązanych z czystą mechaniką, czyli poszukać płaszczyzny nośnej i napędu – to było właściwe postawienie problemu: w ciągu niecałych dziesięciu lat wszyscy mogli latać.

* * *

POSTAWMY PROBLEM

Zamknijmy oczy na to, co istnieje.

Dom: schronienie przed upałem, mrozem, deszczem, złodziejami, natrętami. Odbiornik światła i słońca. Kilka pomieszczeń na kuchnię, pracownię i życie intymne.

Pokój: wolna powierzchnia, łóżko do odpoczynku, krzesło do swobodnej pracy, szafka do szybkiego układania wszystkiego *in its right place*.

Ile pomieszczeń: jedno do gotowania i jedno do jedzenia. Jedno do pracy, jedno do mycia i jedno do spania.



Trójpłatowiec Caproni, 2000 koni mechanicznych, mieści 30 pasażerów

Takie są standardy mieszkania.

Dlaczego zatem na uroczych okolicznych willach widzimy te bezużyteczne wielkie dachy? Po co tak nieliczne i małe okna, te wielkie domy z tyloma pokojami zamykanymi na klucz? Po co ta przeszklona szafa, ta umywalka, ta komoda? A gdzie indziej – po co te biblioteki zdobione akantami, konsole, witryny, serwantki, kredensy i sekretarzyki? Te ogromne żyrandole? Kominki? Po co te drapowane zasłony? Te tapety na ścianach, pełne kolorów, adamaszku i pstrokatych szlaczków?

W waszych domach nie ma światła. Wasze okna trudno się otwierają. Nie ma w nich wywietrzników takich jak w wagonach restauracyjnych. Od waszych żyrandoli bołą oczy. Wasze stiuki i tapety są beczelne jak służący; zabieram z powrotem Picassa, którego chciałem wam ofiarować, bo nie ma dlań miejsca w waszym balaganie.

I to wszystko kosztowało was pięćdziesiąt tysięcy franków.

Dlaczego nie wymagacie od właściciela mieszkania:



Air Express. Paryż - Londyn w dwie godziny

1^o Szafek na bieliznę i ubrania w sypialni, jednakowo głębokich, na ludzkiej wysokości, praktycznych jak walizka Innovation.

2^o Szafek na naczynia, srebra i szkła w jadalni, z dobrym zamkiem i szufladami, żeby „porządek” dało się zrobić w mgnieniu oka, a wszystko wpuszczone w ścianę, żeby wokół stołu i krzeseł było dość miejsca do chodzenia i ta wolna przestrzeń sprzyjała spokojowi niezbędnemu do dobrego trawienia.

3^o Szafek w salonie, by na waszych książkach nie osiadał kurz, oraz wolnego miejsca na ścianach, by powiesić wasze kolekcje obrazów i dzieł sztuki. Będziecie wówczas mogli wyjąć z teki na obrazy i powiesić na ścianie Ingresa (albo jego reprodukcję, jeśli jesteście ubodzy), o którym piszą dziś w gazecie.

Wasze serwantki, przeszklone szafy i witryny sprzedacie przedstawicielowi owych młodych narodów, które dopiero pojawiły się na mapie, gdzie króluje *Postęp* i gdzie opuszcza się tradycyjny dom (z szafkami itd.) na rzecz postępowego, „europejskiego” domu ze stiukami i kominkami.

Powtórzymy podstawowe aksjomaty:

Krzeseła służą do siedzenia. Istnieją kościelne krzesła wypłatane ze słomy za pięć franków, fotele Maple za tysiąc franków oraz krzesło



Zdjęcie: Branger. Farman Moustique

Morrisa o zmiennym nachyleniu oparcia z ruchomym stolikiem do lektury, stolikiem do picia kawy, podnóżkiem, ruchomym oparciem z korbką do ustawiania najwygodniejszej pozycji w czasie sjęsty i podczas pracy, higienicznie, komfortowo, bezbłędnie. Czy wasze berżery, kozetki w stylu Ludwika XVI wyściełane tkaniną z Aubusson albo meble z Salonu Jesiennego z dyniowatymi poduszkami to maszyny do siedzenia? Przyznajcie: wygodniej wam w klubie, w banku i w biurze.

Elektryczność daje światło. Istnieją chowane rampy, a także reflektory i projektory. Jest jasno jak w dzień i nigdy nie bołą oczy.

Lampa o mocy stu świec waży pięćdziesiąt gramów, lecz wy wolicie stukilogramowe żyrandole z rozetami, z brązu lub drewna, tak wielkie, że zajmują cały środek pokoju, a utrzymanie ich w czystości jest piekielnie trudne z powodu paskudzących je much. Wieczorem od żyrandola bołą też oczy.

Okna mogą wpuszczać trochę światła, dużo albo wcale, można też przez nie wyglądać. Są okna w slipingach, które szczelnie się zamykają i łatwo otwierają; są wielkie okna w nowoczesnych kawiarniach, które szczelnie się zamykają, lecz mogą całkowicie się otwierać dzięki korbce, która wpuszcza je w ziemię; są okna w wagonach restauracyjnych z żaluzjami w szybach, które otwierają się i wpuszczają trochę powietrza, dużo albo wcale; są szyby z Saint-Gobain, które zastąpiły denka od butelek i witraże; są krę-



SPAD XIII Blériot. Projekt: Bechmeau

ęące się okiennice, które można częściowo opuszczać i do woli przechwytywać światło dzięki odległości między listwami. Tymczasem architektki stosują tylko okna z Wersalu i Compiègne, Ludwika X, Y albo Z, które



AID EXPRESS, 200 kilometrów na godzinę



Bombowice Farman Goliath

są nieuszczelne, wpuszczają mało światła, trudno się otwierają, a okiennice są na zewnątrz; jeśli wieczorem pada, to zamykając je, mokniemy do suchej nitki.

Obrazy istnieją po to, by nad nimi rozmyślać. Plótna Rafaela, Ingesa czy Picassa powstały, by nad nimi rozmyślać. Rafael, Ingres czy Picasso są drodzy, lecz reprodukcje fotograficzne są tanie. Aby móc rozmyślać nad jakimś obrazem, musi on wisieć w odpowiednim miejscu i w spokojnym otoczeniu. Prawdziwy kolekcjoner trzyma obrazy w tece i wiesza na ścianie ten, na który ma ochotę popatrzeć; tymczasem wasze ściany przypominają kolekcję znaczków pocztowych – często bez żadnej wartości.

Dom zbudowano po to, żeby w nim mieszkać. – Niemożliwe! – A jednak! – Jest pan utopistą!

Prawdę mówiąc, współczesny mężczyzna w domu śmiertelnie się nudzi; idzie do klubu. Współczesna kobieta nudzi się poza swym budua-rem; o piątej idzie na herbatkę. Nowoczesny mężczyzna i kobieta nudzą się w domu; idą na dansing. Jednakże biedacy, którzy nie należą do klubu, cisną się wieczorem pod żyrandolem i boją się chodzić po labiryncie mebli, które zajmują całą przestrzeń i stanowią cały ich majątek, całą ich dumę.



AIR EXPRESS, Farman Goliath

Plan domu odrzuca człowieka, ma być magazynem mebli. Koncepcja ta, sprzyjająca handlowi na Faubourg Saint-Antoine, jest społecznie szkodliwa. Zabija rodzinnego i domowego ducha; nie ma ogniska domowego, nie ma rodziny ani dzieci, gdyż niewygodnie się żyje.



Liga wrogów alkoholizmu i liga przyrostu naturalnego powinny wystosować pilną odezwę do architektów; powinny opublikować **PODRĘCZNIK MIESZKANIA**, rozdać go matkom rodzin i domagać się dymisji profesorów w Akademii Sztuk Pięknych.

PODRĘCZNIK MIESZKANIA

Żądajcie nasłonecznionej łazienki w jednym z największych pomieszczeń, na przykład w dawnym salonie. W jej ścianie powinny być wielkie okna, najlepiej wychodzące na taras do kąpieli słonecznych; do tego porcelanowe umywalki, wanna, prysznic i przyrządy gimnastyczne.

Przyległe pomieszczenie: garderoba, w której będziecie się ubierać i rozbierać. Nie rozbierajcie się w sypialni. To niezbyt higieniczne i robi się straszny balagan. W garderobie² żądajcie szafek na bieliznę i ubrania, nie wyższych niż półtora metra, z szufladami, wieszakami itd.

Żądajcie jednego dużego salonu zamiast paru mniejszych.

Żądajcie gołych ścian w sypialni, salonie i jadalni. Szafek wbudowanych w ściany zamiast mebli – drogich, zabierających miejsce i wymagających czyszczenia.

Żądajcie usunięcia słupek i drzwi z witrażami, które są w złym stylu.

Jeśli to możliwe, kuchnię umieścić bezpośrednio pod dachem, by uniknąć brzydkich zapachów.

Zażądajcie od właściciela, by zamiast słupek i tapet zainstalował lampy wpuszczone w ścianę albo rozpraszające światło.

Żądajcie odkurzacza.

Kupujcie tylko praktyczne meble, nigdy dekoracyjne. Zwiedzajcie stare zamki, żeby poznać zły gust wielkich królów.

Na ścianach wieszajcie pojedyncze wartościowe obrazy. Jeśli nie macie obrazów, kupcie reprodukcje.

Przechowujcie swoją kolekcję w szufladach lub szafkach. Zachowajcie głęboki szacunek dla prawdziwych dzieł sztuki.

Dzięki gramofonowi albo pianoli posłuchacie bezbłędnych interpretacji fug Bacha, unikając sal koncertowych, kataru i szalonych wirtuozów.

Żądajcie wietrzników i okien we wszystkich pomieszczeniach.

Nauczcie dzieci, że dom nadaje się do mieszkania tylko wtedy, gdy jest w nim dużo światła, a parkiety i ściany są czyste. Aby utrzymać parkiety w czystości, usuńcie meble i wschodnie dywany.

Żądajcie, by na każde mieszkanie przypadł garaż na samochód, rower i motocykl.

Żądajcie pokoju dla służby na piętrze. Nie upychajcie służących na poddasze.

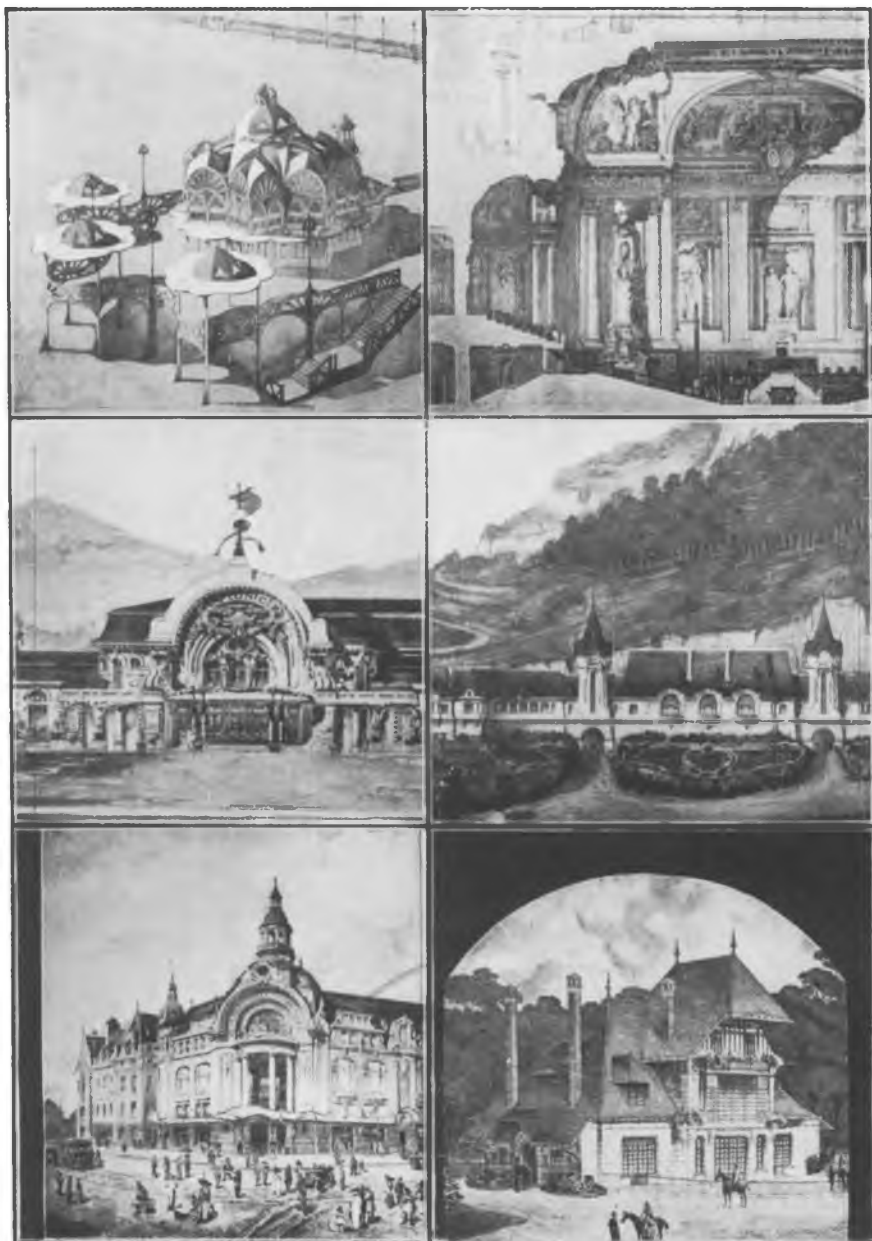
Wynajmujcie mieszkanie mniejsze od tego, do którego przyrykli wasi rodzice. Pomyslcie o ekonomii swoich działań, pragnień i myśli.

(2) Nie wiem, dlaczego współcześnie przyjęło się, że garderoba to sedes pokojowy; czasy klizopompy już minęły.



Farman Goliath, Paryż - Praga w sześć godzin, Paryż - Warszawa w dziewięć godzin

ŹŁE POSTAWIONY PROBLEM:





Farman

Podsumowanie. W każdym nowoczesnym człowieku jest coś z mechanika. Wycucie mechaniki wynika z codziennych czynności. Darzymy mechanikę szacunkiem, wdzięcznością i podziwem.

Mechanika niesie ze sobą selektywny czynnik ekonomiczny. W poczuciu mechaniki mieści się poczucie moralne.

Inteligentny, trzeźwo myślący człowiek zbudował skrzydła.

Żądamy, by inteligentni, trzeźwo myślący ludzie budowali domy i planowali miasta.

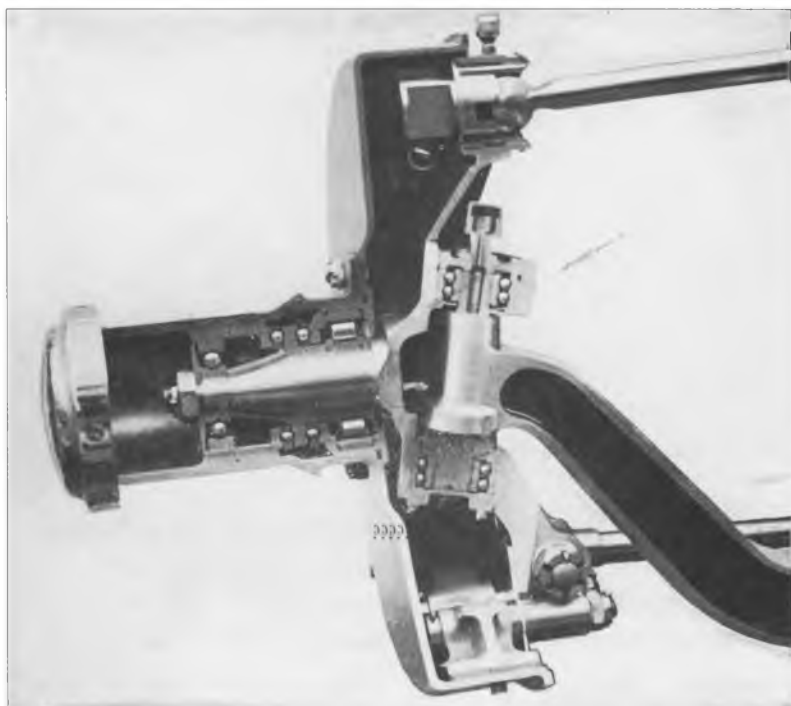
Loucheur i Bonnevay wnieśli ustawę, której celem jest wybudowanie w ciągu dziesięciu lat, od 1921 do 1930 roku, 500 tysięcy ekonomicznych i zdrowych mieszkań.

Przewidywania finansowe opierają się na cenie 15 tysięcy franków za jeden dom.

Obecnie najmniejsze domy, budowane według projektów tradycyjalistycznych architektów, kosztują nie mniej niż 25 lub 30 tysięcy franków.

Aby zrealizować program Loucheura, trzeba więc całkowicie zmienić zwyczaję panów architektów, przepuścić przeszłość i wspomnienia przez sito rozumu, postawić problem tak, jak postawili go inżynierowie lotnictwa, i zacząć serijną budowę maszyn do mieszkania.





OCZY, KTÓRE NIE WIDZĄ

III

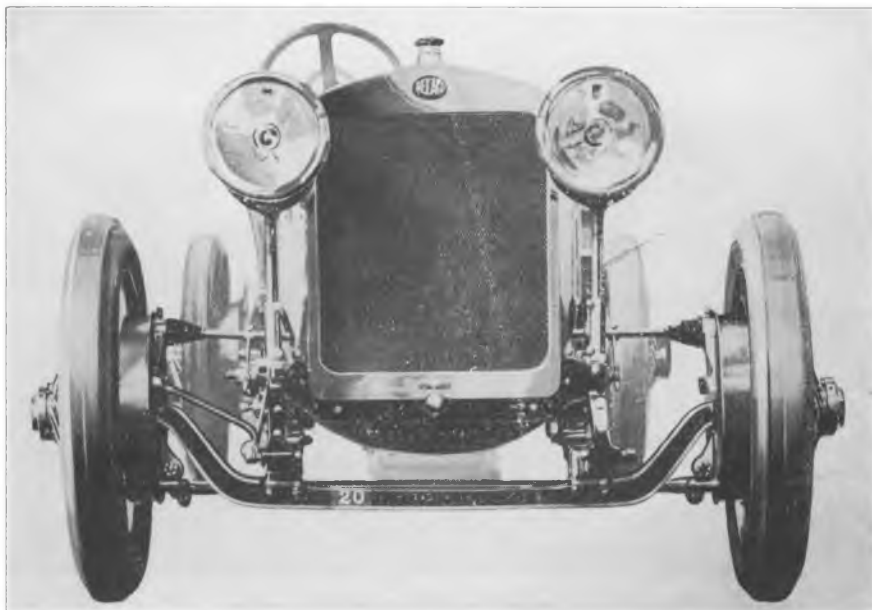
SAMOCHODY

Należy dążyć do ustalenia standardów, by zmierzyć się z problemem doskonałości.

Partenon to rezultat selekcji spełniający pewne standardy.

Architektura powstaje według standardów.

Standardy to coś logicznego, analitycznego, drobiazgowo opracowanego; powstają dzięki dobrze sformułowanemu problemowi. Zostają ustalone w drodze eksperymentów.



DELAGÉ, 1921

Gdyby nad problemem mieszkania pracowano tak jak nad karoserią, to nasze domy szybko by się zmieniły, zostałyby ulepszone. Gdyby domy budowano przemysłowo, seryjnie jak karoserie, szybko pojawiłyby się formy nieoczekiwane, lecz zdrowe, wytrzymujące krytykę, a estetyka wykształciłaby się z zadziwiającą precyzją

Zapanował nowy duch: to duch konstrukcji i syntezy, kierujący się jasną koncepcją.
Program „L'Esprit Nouveau”, numer 1, październik 1920 roku.

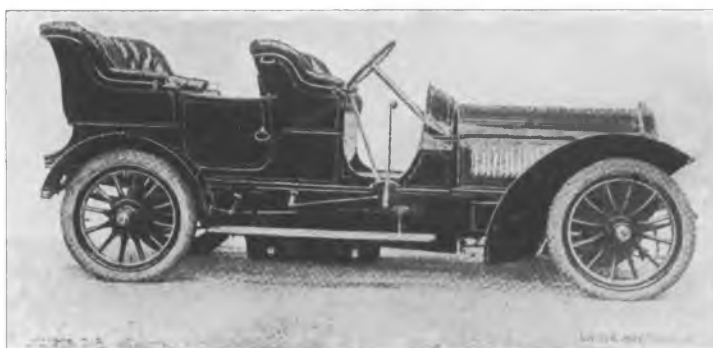
Należy dążyć do ustalenia standardów, by zmierzyć się z problemem doskonałości.



PARTENON, 600-550 p.n.e.

Partenon to rezultat selekcji, spełniający pewne standardy. Już wiek wcześniej struktura świątyni greckiej była opracowana w każdym szczególe.

Kiedy ustalili się jakiś standard, natychmiast zaczyna się ostra rywalizacja. To mecz: żeby wygrać, trzeba być lepszym od przeciwnika *na każ-*



Zdjęcie z „La Vie Automobile”, m. BERT, 1907

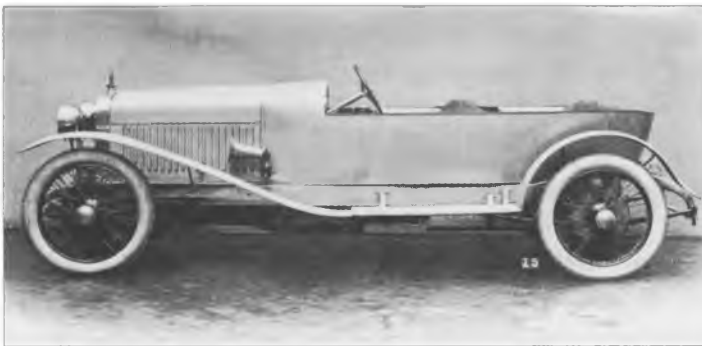


Zdjęcie: Albert Morancé. PARTENON, 117-131 p.n.e.

dym polu, w całości i w każdym szczególe. Konieczna jest dokładna analiza części. Postęp.

Standard to niezbędny porządek w ludzkiej pracy.

Standard powstaje według pewnych podstaw, nie arbitralnie, lecz w sposób umotywowany i według logiki popartej analizą i doświadczeniem.



Delage Grand-Sport. 1921



HISPANO-SUIZA. Karoseria: Ozenfant, 1911

Wszyscy ludzie mają takie same organizmy, takie same funkcje.

Wszyscy ludzie mają takie same potrzeby.

Umowa społeczna ewoluująca na przestrzeni wieków określa standardowe klasy, funkcje i potrzeby, którym odpowiadają standardowe produkty użytkowe.

Dom to produkt człowiekowi niezbędny.

Obraz to produkt człowiekowi niezbędny, gdyż odpowiada potrzebom duchowym określonym przez standardy emocjonalne.

Wszystkie wielkie dzieła opierają się na kilku wielkich standardach uczuciowych: *Edyp*, *Fedra*, *Syn marnotrawny*, *Madonny*, *Paweł i Wirginia*, *Filemon i Baucis*, *Biedny rybak*, *Marsylianka*, *Madelon vient nous verser à boire...*

Ustalić standard znaczy wyczerpać wszystkie praktyczne i racjonalne możliwości, stworzyć typ odpowiadający funkcjom, maksymalnie efektywny przy użyciu minimum środków, pracy i materiału, słów, form, barw i dźwięków.

Samochód to przedmiot, który spełnia prostą funkcję (jazda) i złożone wymagania (wygoda, trwałość, wygląd). Wymógł na wielkim przemyśle stworzenie standardów. Wszystkie samochody mają w zasa-



BIGNAN-SPORT, 1921

dzie taką samą budowę. W wyniku nieustannej rywalizacji każda z niezliczonych firm konstrukcyjnych poczuła się w obowiązku zdominować konkurencję i w oparciu o zrealizowane standardy pojawiło się dążenie do doskonałości, do harmonii, a poza prostą funkcją – nie tylko do doskonałości i harmonii, lecz także do piękna.

Tak rodzi się styl, czyli powszechnie uznawany stan powszechnie odczuwanej doskonałości.

Wyznaczenie standardu polega na organizacji racjonalnych elementów według równie racjonalnej linii postępowania. Zewnętrzna powłoka nie jest zawczasu zaplanowana – *jest konsekwencją*; w pierwszym odbiorze może wydawać się dziwna. Ader wymyślił nietoperza, ale ten nie latał; Wright i Farman stworzyli płaszczyzny nośne, maszyna była zaskakująca, zbijała z tropu, ale poleciała. Wyznaczono standard. Pozostało go dopracować.

Pierwsze samochody miały konstrukcję i karoserię w starym stylu. Sprzeczną z celami, jakimi są przemieszczanie się i możliwie najmniej opór. Badania nad siłą oporu wyznaczyły standard, który ewoluuje między dwoma różnymi celami: prędkość, duża masa z przodu (samochód wyścigowy); wygodą, duża bryła z tyłu (limuzyna). Żaden z tych przypadków nie ma nic wspólnego ze starym, wolnym powozem.



Zdjęcie: Albert Morancé, PARTENON

Świątynia powstaje stopniowo, przechodzi z budownictwa do architektury.
Sto lat później Partenon wyznaczy apogeum tego ruchu wznoszącego

Cywilizacje kroczą do przodu. Wychodzą z epoki rolnika, wojownika i kapłana, by osiągnąć to, co słusznie określa się mianem kultury. Kultura to zwieńczenie wysiłku selekcji. Selekcjonować znaczy odrzucać, odcinać, oczyszczać, pozostawiać nagą, jasną Esencję.

Od prymitywizmu romańskiej kaplicy doszliśmy do Notre-Dame w Paryżu, do kościoła Inwalidów i placu Zgody. Oczyszcziliśmy, wyklarowaliśmy doznanie, odrzuciliśmy dekorację, a zyskaliśmy proporcję i miarę; uczyniliśmy postęp; przeszliśmy od pierwotnego zadowolenia (dekoracja) do zadowolenia wyższego rzędu (matematyka).

W Bretanii są jeszcze szafy bretońskie, gdyż Bretończycy pozostali w Bretanii, daleko, niezmiennie zajęci rybolowstwem i hodowlą. Nie przystoi, by panowie z wyższych sfer spali w paryskiej kamienicy w bretońskim łóżku; nie przystoi, by jegomość posiadający limuzynę spał w bretońskim łóżku itd. Wystarczy zdać sobie z tego sprawę i wyciągnąć logiczne wnioski. Posiadanie limuzyny i bretońskiego łóżka jest, niestety, powszechne.



Zdjęcie: Albert Morancé, PARTENON

Każda część jest kluczowa, dowodzi maksymalnej precyzji i ekspresji;
proporcje są kategoryczne

Wszyscy krzyczą, pełni przekonania i entuzjazmu: „Limuzyna wyznacza styl naszej epoki!”, a bretońskie łózka wciąż się produkuje i sprzedaje u handlarzy starzyzną.

Pokażmy więc Partenon i samochód, by zrozumieć, że chodzi tu, w dwóch różnych dziedzinach, o wyselekcjonowane produkty, z których jeden już się zużył, drugi znajduje się na drodze postępu. To przydaje samochodowi szlachetności. A zatem? A zatem pozostaje tylko porównać nasze domy i pałace z samochodami. Tutaj właśnie coś nie gra, nie nie gra. To tutaj nie mamy swoich Partenonów.

* * *

Standard domu jest natury praktycznej, konstrukcyjnej. Staralem się to wyjaśnić w poprzednim rozdziale na przykładzie samolotów.

Program Loucheura, zakładający budowę pięciuset tysięcy mieszkań w ciągu dziesięciu lat, wyznaczy zapewne standard mieszkania robotniczego.



Potrójny trójplatowiec caproni, łódź latająca

Obraz ten pokazuje, jak powstają plastyczne organizmy – pod samym tylko wpływem należycie postawionego problemu

Standard wyposażenia wnętrza jest na etapie eksperymentów, jakie przeprowadzają producenci mebli biurowych i walizek. Trzeba tylko dalej iść tą drogą: to zadanie inżynierów. A wszystkie niedorzeczności o wyjątkowych przedmiotach i artystycznych meblach brzmią fałszywie i dowodzą przykrego niezrozumienia aktualnych potrzeb: krzesło nie jest dziełem sztuki; krzesło nie ma duszy; to narzędzie do siedzenia.

W krajach o wysoko rozwiniętej kulturze sztuka znajduje środek wyrazu w prawdziwym dziele sztuki, zwartym i wolnym od wymogu użyteczności – w obrazie, książce czy muzyce.

Wszelkie ludzkie działanie wymaga pewnego zysku, zwłaszcza w dziedzinie estetyki; ma on charakter zmysłowy i intelektualny. Dekoracja należy do porządku zmysłowego i pierwotnego, podobnie jak barwa, i odpowiada prostym społecznościom jak dzieci i wieśniacy. Harmonia i proporcja odwołują się do intelektu, zwracają się do człowieka wykształ-



CAPRONI-EXPLORATION

Poezja tkwi nie tylko w słowie. Jeszcze silniejsza jest poezja faktów. Przedmioty, które coś znaczą i które zostały ułożone z talentem i wyczuciem, tworzą fakt poetycki

conego. Wieśniak lubi ornament i maluje na ścianie. Człowiek cywilizowany nosi angielski garnitur, posiada obrazy i książki.

Dekoracja to niezbędny nadmiar, zysk wieśniaka; proporcja to niezbędny nadmiar, zysk człowieka wykształconego.

W architekturze zysk osiąga się dzięki uporządkowaniu oraz proporcji pomieszczeń i mebli; to zadanie architekta. Piękno? To imponderabilia, mające znaczenie tylko dzięki formalnej obecności pierwotnych podstaw: racjonalnego zadowolenia umysłu (użyteczności, ekonomii) oraz sześciątów, kul, walców, stożków itd. (zmysłów). Do tego... imponderabilia, relacje tworzące imponderabilia: to geniusz, pomysłowy geniusz, geniusz matematyczny, owa zdolność do nadawania ład, jedności i struktury –



BELLANGER, wnętrze kabiny

wedle jasnych zasad – wszystkiemu, co pobudza i w pełni zadowala nasze spojrzenie.

Rodzą się wówczas rozmaite doznania przywołujące to wszystko, co kulturalny człowiek widział, odczuł i kochał, doznania nieodparcie wywołujące dreszcz znany już z życiowych dramatów: naturę, ludzi, świat.

W okresie nauki, walki i dramatu, gdy człowiek co chwila doznaje jakiegoś wstrząsu, Partenon okazuje się żywym dziełem, pełnym harmonii. Zespół bezbłędnych elementów pozwala sobie uzmysłwić, że człowiek pochłonięty właściwie postawionym problemem może osiągnąć doskonałość. Owa doskonałość tak dalece wykracza poza normy, że dość nieoczekiwanie widok Partenonu może dziś zestroić się jedynie z bardzo ograniczonymi doznaniem – doznaniem mechanicznymi; z owymi potężnymi maszynami, które wydały się nam najdoskonalszymi dokonaniami współczesności, jedynymi naprawdę udanymi wytworami naszej cywilizacji.



Voisin, Torpédo-Sport, 1921

Ocena prawdziwej męskiej elegancji jest bardziej ostateczna w porównaniu z oceną elegancji kobiecej, ponieważ męski strój jest bardziej zestandaryzowany. Obecność Fidiasza u boku Iktinosa i Kallikratesa, podobnie jak jego przewaga, nie może być przedmiotem dyskusji, gdyż ówczesne świątynie były do siebie bardzo podobne; Partenon przewyższa je pod każdym względem.






Fidiasz chciałby żyć w tej epoce standardów. Uznałby, że sukces jest możliwy, a nawet pewny. Jego oczy znalazłyby w naszej epoce przekonujące rezultaty jego własnej pracy. Wkrótce powtórzyłby eksperyment Partenonu.

* * *

Architektura powstaje zgodnie ze standardami.

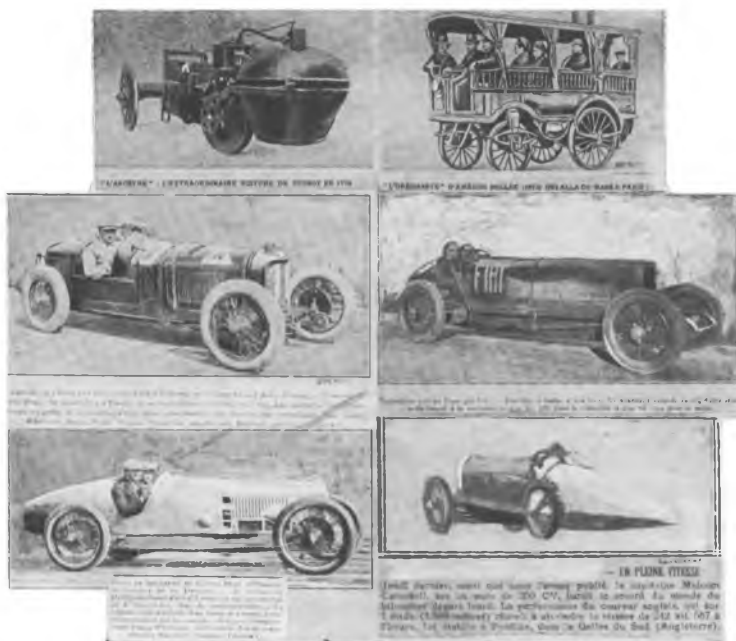
Standardy to coś logicznego, analitycznego, drobiazgowo opracowanego; są wynikiem dobrze sformułowanego problemu. Architektura to plastyczny wynalazek, umysłowa spekulacja, najwyższa matematyka. Architektura to sztuka szlachetna.

Standard narzucony prawem selekcji to ekonomiczna i społeczna konieczność. Harmonia to stan zgodności z normami naszego świata. Piękno dominuje; jest czysto ludzkim tworem; nadmiarem niezbędnym dla tych, którzy mają wzniosłą duszę.

	→ cienka płaszczyzna prostopadła do kierunku ruchu	κ 0.085
	→ kula	0.0135
	→ otwarta półkula z przodu	0.109
	→ otwarta półkula z tyłu	0.033
	→ owal, szersza część z tyłu	0.002

Najbardziej opływowy kształt – wynik eksperymentów i obliczeń – przypomina budowę twory przyrody: rybę, ptaka itd. Eksperymentalne zastosowanie: sterowiec, samochód wyścigowy

Aby zmierzyć się z kwestią doskonałości, najpierw trzeba jednak dążyć do wyznaczenia standardów.



W poszukiwaniu standardu



Zdjęcie: Albert Morancé, PARTENON

Projektując Partenon, Fidiasz nie pracował jak budowniczy, inżynier czy kreślarz. Wszystkie elementy już istniały. Stworzył dzieło doskonałe, wysoce uduchowione.

Architektura polega na ustanawianiu poruszających relacji w oparciu o podstawowe materiały.

Architektura wykracza poza użyteczność.

Architektura to coś plastycznego.

Zmysł porządku, spójna intencja, wyczucie relacji; architektura operuje ilością.

Namiętność przekuwa martwe kamienie w dramat.

Posługujemy się kamieniem, drewnem, betonem; budujemy z nich domy, pałace; na tym polega budownictwo. Dzieło pomysłowości.

Nagle jednak chwytacie mnie za serce, sprawiacie mi przyjemność, jestem szczęśliwy, mówię: to piękne. Oto architektura. Tutaj jest sztuka.

Mój dom jest praktyczny. Jestem za to wdzięczny, jak wdzięczny jestem inżynierom kolei żelaznych i telekomunikacji. Wy nie chwyciliście mnie za serce.

Tymczasem mury wznoszą się do nieba w porządku, który mnie porusza. Czuję wasze intencje. Byliście łagodni, brutalni, czarujący albo wyniośli. Mówią mi o tym wasze kamienie. Przywiązujecie mnie do tego miejsca, a moje oczy patrzą. Patrzą na coś, co wyraża pewną myśl. Myśl, która staje się jasna bez słów i dźwięków, wyłącznie za pomocą graniastosłupów ustawionych jeden obok drugiego. Ich kształty podkreśla padające na nie światło. W ich wzajemnym ustawieniu nie ma nic praktycznego czy też opisowego. Są matematycznym tworem waszego umysłu. Są mową architektury. Wychodząc poza mniej lub bardziej użytkowy program, który był dla was podstawą, z martwych materiałów stworzyliście poruszające proporcje. To jest architektura.

Rzym to malowniczy pejzaż. Światło jest tam tak piękne, że pozwala na wszystko. Rzym to bazar, gdzie handluje się wszystkim. Przetrwały tam wszystkie codzienne narzędzia narodu: dziecinne zabawki, zbroja wojownika, resztki ołtarza, bidety Borgiów i pióropusze awanturników. W Rzymie roi się od szkaradzeństw.

Gdy porównujemy Rzymianina z Grekiem, mamy wrażenie, że ten pierwszy miał kiepski gust, zarówno ten starożytny, jak i papież Juliusz II i Wiktor Emanuel.

Starożytny Rzym gniótł się zawsze w zbyt ciasnych murach; zduszone miasto nie jest piękne. Renesansowy Rzym miał swoje pompacyjne zakątki rozsiane po całym mieście. Rzym Wiktora Emanuela kolekcjonuje, klasyfikuje, przechowuje i wie dzie swoje nowoczesne życie w korytarzach tego muzeum i ogłasza swoją „rzymskość”, stawiając pomnik Wiktora Emanuela I w samym centrum miasta, między Forum a Kapitołem... Czterdzieści lat pracy, budowla górująca nad wszystkimi innymi, z białego marmuru!

W Rzymie jest zdecydowanie zbyt tłoczno.



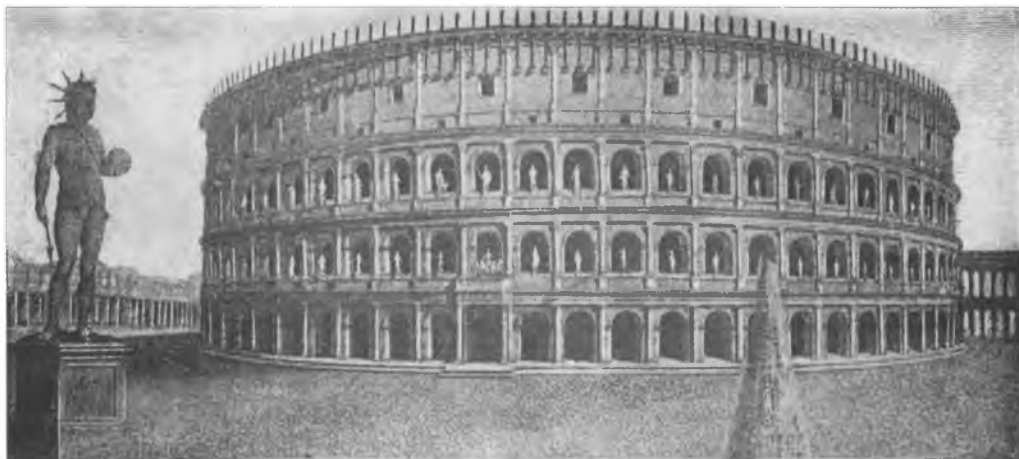
PIRAMIDA CESTIUSZA, 12 p.n.e.

I

STAROŻYTNY RZYM

Rzym był zajęty podbojem świata i panowaniem. Strategia, aprowizacja, legislacja: zmysł porządku. Zarządzając wielkim przedsiębiorstwem, przyjmujemy podstawowe, proste, niepodważalne zasady. Rzymski porządek to porządek prosty, kategoriyczny. Jeśli cechuje go brutalność, to tym gorzej albo tym lepiej.

Rzymianie odczuwali przemożne pragnienie dominacji, organizacji. W rzymskiej architekturze nie ma czego oglądać: zbyt gęsto usytuowane zbyt grube mury, dziesięciopiętrowe domy – starożytne drapacze chmur. Forum musiało być brzydkie, trochę jak rupieciarnia w świętych Delfach. Urbanistyka, planowanie? Nie z tych rzeczy. Trzeba pojechać do Pompejów, których regularność jest doprawdy emocjonująca. Rzymianie



KOLOSEUM, 80 n.e.



ŁUK KONSTANTYNA, 12 n.e.



WNĘTRZE PANTEONU, 120 n.e.

podbili Grecję i jak przystało na barbarzyńców, uznali styl koryncki za piękniejszy od doryckiego, ponieważ był bardziej kwiecisty. Hajda zatem, akantowe kapitele, belkowanie zdobione bez miary i gustu! Pod spodem było jednak coś rzymskiego, czemu się przyjrzymy. Konstruowali wspaniałe podwozia, które okrywali jednak żalosną karoserią, podobnie jak landa Ludwika XIV. Poza Rzymem, na wolnym powietrzu, zbudowali willę Hadriana. Medytuje się tam nad rzymską potęgą. W tym wypadku Rzymianie zajęli się planem. To pierwszy wspaniały plan w świecie Zachodu. Przyrównując to do Grecji, zwykło się mówić: „Grek był tylko rzeźbiarzem, niczym ponadto”. Ale uwaga: architektura to nie tylko plan. Plan to jeden z podstawowych przywilejów architektury. Spacer po willi Hadriana z myślą, że wywodząca się z Rzymu nowoczesna zdolność organizacji niczego nie dokonała – jakaż męka dla kogoś, kto bierze udział w tej rozbijającej klęsce!



PANTEON, 120 n.e.

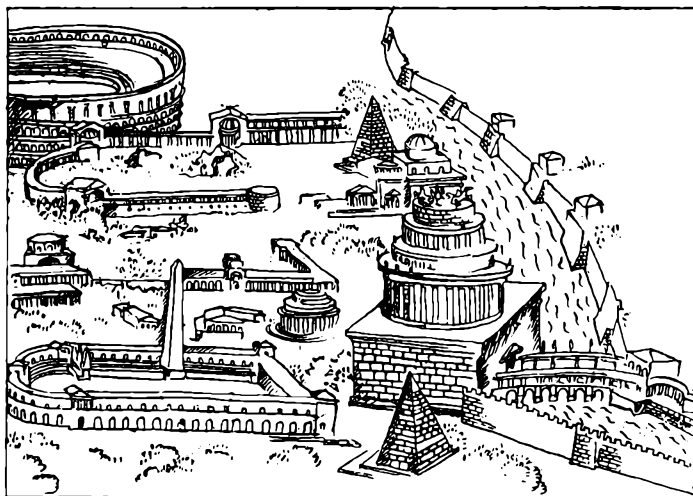
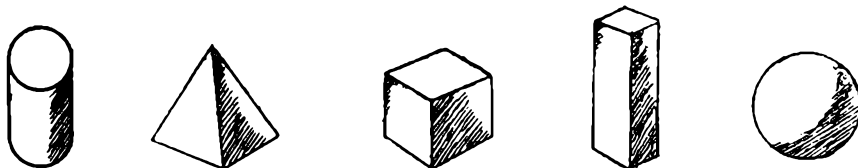
Problemem nie były zniszczone regiony, lecz wyposażenie podbitych terenów: na jedno wychodzi. Wymyślili więc metody konstrukcyjne, dzięki którym zbudowali rzeczy robiące wrażenie „rzymskie”. Słowo to jest znaczące. Wskazuje na jednorodne procedury, silną wolę i podział elementów. Potężne kopuły, podtrzymujące je bębny, imponujące kolebki – wszystko to trzyma się dzięki rzymskiej zaprawie i wciąż budzi podziw. Rzymianie byli wielkimi przedsiębiorcami.

Silna wola, podział elementów – to dowody pewnego usposobienia: strategia, legislacja. Architektura jest na to wrażliwa: *oduczajemnia*. Światło pieści czyste formy; a one się *oduczajemniają*. Proste bryły mają rozległe powierzchnie, które znajdują różnorodny wyraz, osobny dla kopuł,

kolebek, walców, graniastosłupów i piramid. Dekoracja powierzchni (łącznie z przęslami) należy do tej samej kategorii geometrycznej. Panteon, Koloseum, akwedukty, piramida Cestiusza, łuki triumfalne, bazylika Konstantyna, termy Karakalli.

Żadnego pustosłowia – plan, jedna koncepcja, śmiałość i jednolitość konstrukcji, podstawowe kształty. Zdrowa moralność.

Przejmijmy od Rzymian cegłę, zaprawę i trawertyn, a milionerom sprzedajmy rzymski marmur. Rzymianie nie mieli pojęcia, jak go stosować.





WNĘTRZE KOŚCIOŁA SANTA MARIA IN COSMEDIN

II

BIZANCJUM

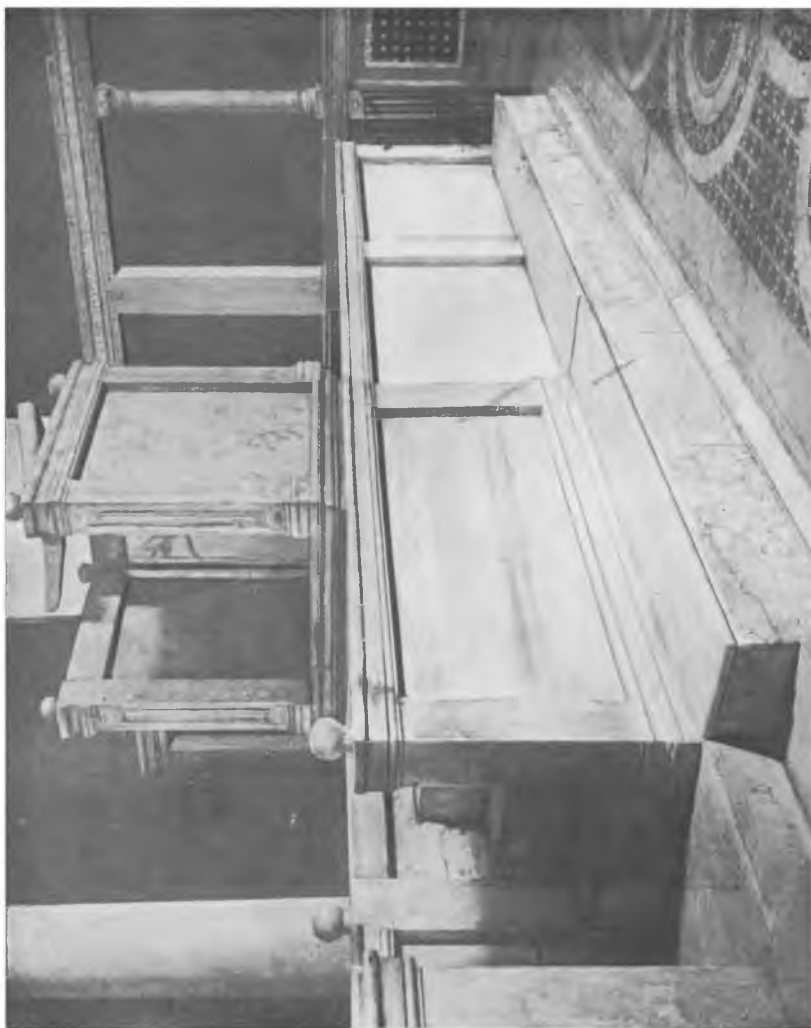
Grecja odradza się w Bizancjum. Tym razem nie chodzi o osłupienie człowieka pierwotnego na widok kwiecistych splotów akantu: rodowici Grecy wznoszą bazylikę Santa Maria in Cosmedin. Ta Grecja jest odległa od Fidiasza, lecz zachowała jego wzorzec, to znaczy zmysł proporcji, matematykę, dzięki której doskonałość staje się dostępna. Ten kościółek maryjny, świątynia nędzników, głosi w zbyt kownym rzymskim zgiełku niebywały przepych matematyki, niezrównaną siłę proporcji, suwerenną wymowę planu. Projekt to zwykła bazylika, czyli architektoniczna forma, którą stosuje się do budowy stodoły czy magazynu. Jej ściany są tynkowane wapnem. Mamy tu tylko jeden kolor – biały; niepodważalna siła absolutu. Ten mały kościół budzi szacunek. „Och!” – zakrzykniecie,



NAWA KOŚCIÓŁA SANTA MARIA IN COSMEDIN, 790 i 1120 n.e.

zwiedziwszy wcześniej Bazylikę Świętego Piotra, budowle Palatynu czy Koloseum, zaś artystyczni wrażliwcy i animalści będą bazyliką Santa Maria in Cosmedin zażenowani. Pomyśleć, że kościół ten znajdował się w Rzymie, gdy plenił się Wielki Renesans ze swoimi złoconymi, szkaradnymi pałacami!

Grecja w Bizancjum – czysty wytwór umysłu. Architektura to nie tylko plan, piękne, oświetlone kształty. Jest coś, co nas zachwyca – to miara. Mierzyć. Dzielić na rytmiczne ilości ożywiane równym oddechem, stosować wszędzie jednolite, subtelne stosunki, równoważyć, *rozwiązywać równania*. O ile bowiem wahamy się, czy mówić o ekspresji w malarstwie,



AMBONA W KOŚCIELE SANTA MARIA IN COSMEDIN

o tyle jest to jak najbardziej stosowne w przypadku architektury, która nie zajmuje się przedstawianiem i żaden z jej elementów nie przypomina ludzkiej twarzy – architektury operującej *ilością*. Ta ilość to stos materiałów u stóp budynku; zmierzona i wstawiona w równania mówi językiem rytmu, liczby i proporcji, językiem umysłu.

W jednostajnej ciszy bazyliki Santa Maria in Cosmedin wznosi się ukośnie rampa ambony, kamienny pulpit pochyła się w milczeniu, jak gdyby w geście przyzwolenia. Te dwie skromne, ukośne linie, wprzęgnięte w doskonały duchowy mechanizm, to czyste, proste piękno architektury.



ABSYDY BAZYLIKI ŚWIĘTEGO PIOTRA

III

MICHAŁ ANIOŁ

Inteligencja i pasja. Nie ma sztuki bez emocji ani emocji bez pasji. Kamienie są martwe, śpią w kamieniolomach, absydy Bazyliki Świętego Piotra zaś tworzą dramaturgię. To dramaturgia cechująca najważniejsze dzieła ludzkości. Architektoniczna dramaturgia = człowiek wszechświata i człowiek we wszechświecie. Partenon jest patetyczny, egipskie piramidy, budowane z gładzonego granitu i kiedyś połyskujące jak stal, były patetyczne. Wydzielać fluidy, wywoływać burzę, lekką bryzę nad



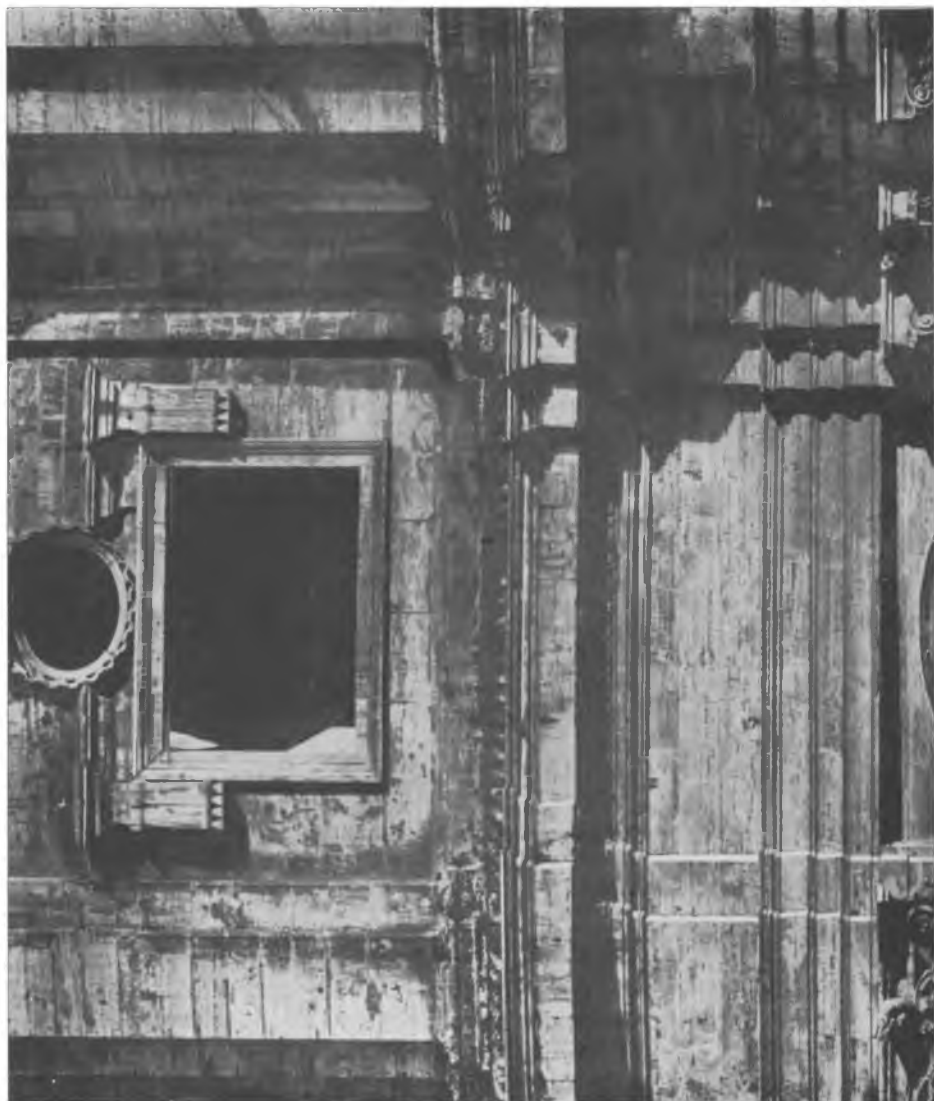
ABSYDY BAZYLIKI ŚWIĘTEGO PIOTRA

morzem czy równiną, wznosić wysokie góry z kamieni wielkich jak ludzkie domy – oto harmonijne, godne podziwu relacje.

Jaki człowiek, taka dramaturgia, taka architektura. Nie twierdzić z przesadną pewnością, że to masy tworzą człowieka. *Człowiek* to wyjątkowe zjawisko, które długimi etapami się powtarza – być może na chybił trafił, być może zgodnie z jakąś jeszcze nieokreśloną kosmografią.

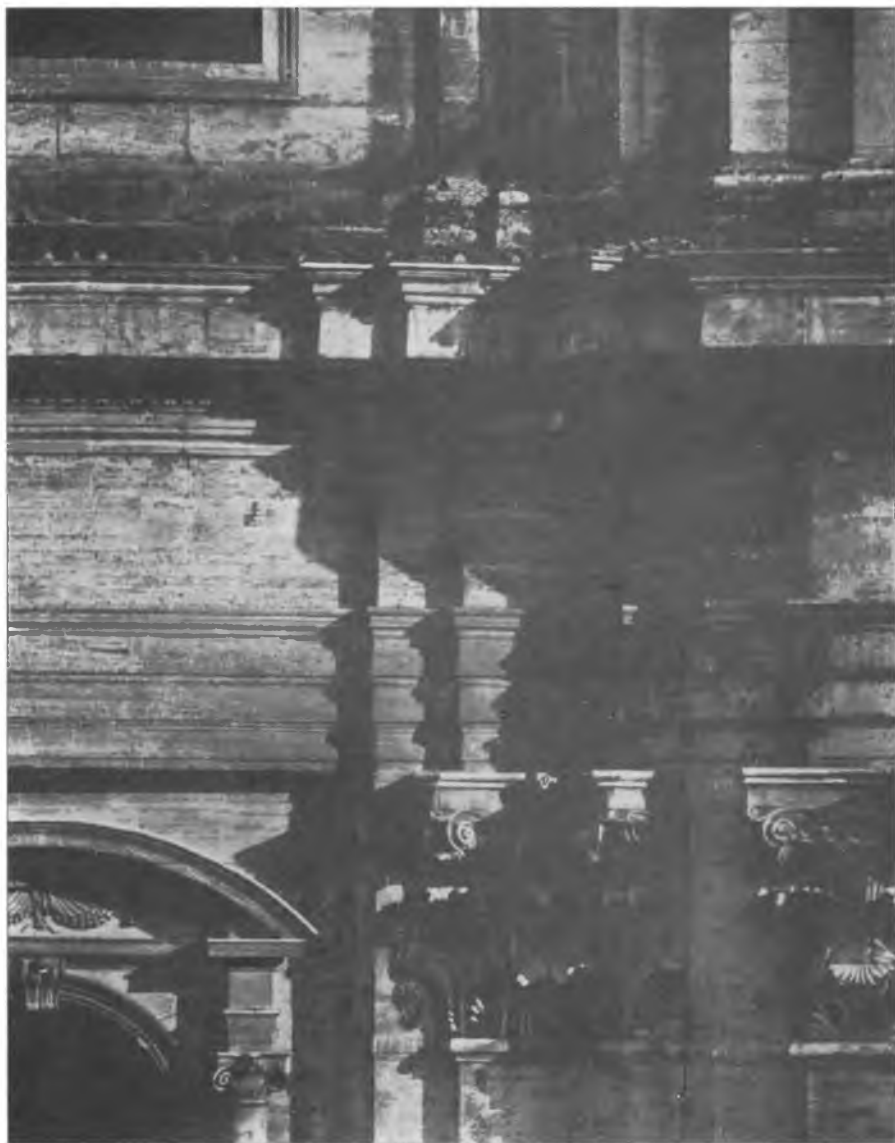
Michał Aniol jest człowiekiem naszego tysiąclecia, tak jak Fidiasz był człowiekiem tysiąclecia wcześniejszego. Renesans nie stworzył Michała Aniola – zrodził masę utalentowanych pocziwców.

Dzieło Michała Aniola to *twórczość*, a nie renesans – twórczość przyćmiewająca znane nam epoki. Absydy Bazyliki Świętego Piotra są



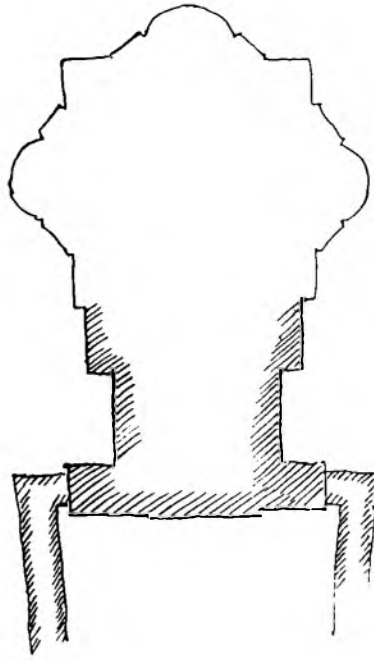
ABSYDA BAZYLIKI ŚWIĘTEGO PIOTRA

w stylu korynekim. Tak sądzicie? Spójrzcie na nie i przypomnijcie sobie kościół La Madeleine. Michał Anioł widział Koloseum i zachował jego trafne proporcje: termy Karakalli i bazylika Konstantyna pokazały mu granice, które należało przekroczyć siłą projektu. Stąd rotundy, uskoki, przecinające się płaszczyzny, bęben kopuły, portyk oparty na kolumnach,



ABSYDA BAZYLIKI ŚWIĘTEGO PIOTRA

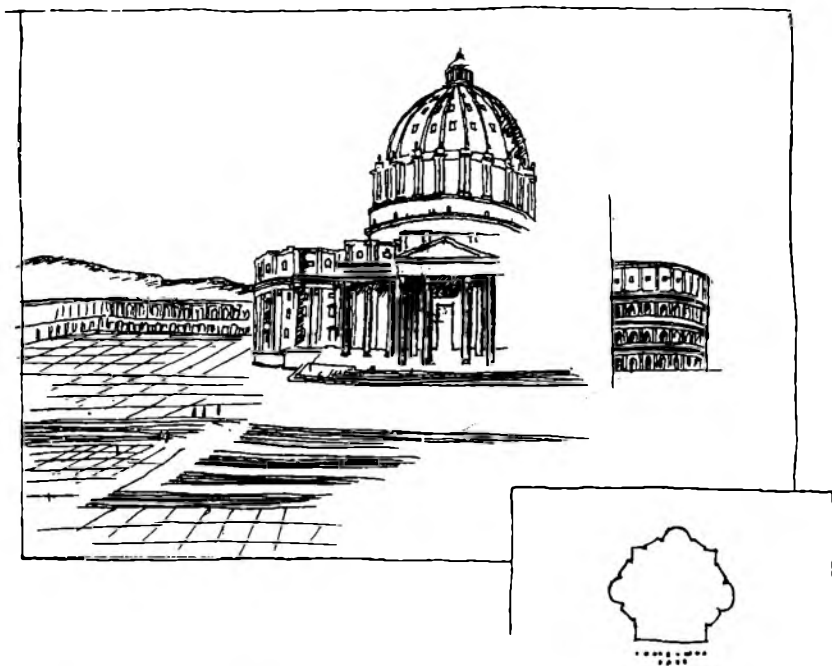
harmonijny układ potężnej geometrii. Dalej mamy rytm stylobatów, pilastrów i belkowań o całkowicie nowym profilu. Do tego okna i nisze, które raz jeszcze intonują rytm. Cała bryła jest absolutną nowością



Plan Bazyliki Świętego Piotra, stan obecny: część zakreskowana pokazuje przedłużenie nawy.
 Michał Anioł chciał coś przekazać, wszystko zostało zniszczone



MICHAŁ ANIOŁ: PORTA PIA



Bazylika Świętego Piotra. Projekt Michała Anioła (1547-1564). Potężne rozmiary. Budowa takiej kamiennej kopuły była pokazem sprawności, na który mało kto by się zdobył. Bazylika Świętego Piotra ma powierzchnię 15 tysięcy metrów kwadratowych, zaś katedra Notre-Dame w Paryżu 5 tysięcy 955 metrów kwadratowych; Hagia Sophia w Konstantynopolu 6 tysięcy 900 metrów kwadratowych. Kupała mierzy 132 metry wysokości, średnica między absydami to 150 metrów. Ogólny schemat absyd i attyki przypomina Koloseum; wysokości są te same. Projekt zakładał całkowitą jednolitość, zawierał najpiękniejsze i najbujniejsze kształty: portyk, stożki, czworokątne graniastosłupy, bęben i kopułę. Gzysmowanie jest niebawale namiętne, gwałtowne i patetyczne. Wszystko wznosiło się razem, jednolicie, w całości. Oko chwytalo to jednym spojrzeniem. Michał Anioł zbudował absydę oraz bęben kopuły. Reszta dostała się w ręce barbarzyńców, wszystko zostało unicestwione. Ludzkość straciła jedno z największych dzieł umysłu. Gdy pomyślimy o tym, że Michał Anioł przeczuwał katastrofę, staje nam przed oczami straszliwy dramat



Plac Świętego Piotra, stan obecny: przegadanie, pustosłowie. Kolumnada Berniniego jest piękna sama w sobie. Fasada jest piękna sama w sobie, lecz nie ma nic wspólnego z kopułą. Celem była kopuła, lecz została zasłonięta! Kupała współgrała z absydami; została zasłonięta. Portyk był pełną bryłą; zrobili z niego płaską fasadę

w słowniku architektury; warto pochylić się chwilę nad tym nagłym zwrotem epoki Cinquecenta.

Miało być jeszcze wnętrze, które byłoby monumentalną wersją bazyliki Santa Maria in Cosmedin; kaplica Medyceuszów we Florencji pokazuje, jaką skalę osiągnęłoby to głęboko przemyślane dzieło. Niestety, nieświadomi i nierozważni papieże przegnali Michała Anioła; nieszczęśnicy zniszczyli bazylikę na zewnątrz i w środku; w tak głupi sposób zyskała ona dzisiejszą postać, godną bogatego, przedsiębiorczego kardynała, pozbawioną... *wszystkiego*. To ogromna strata. Pasja, nieprzeciętna inteligencja, afirmacja stały się jakimś smutnym „być może”, „z pozoru”, „możliwe, że”, „wątpię”. Żalosią klęską.



OKNO W ABSYDZIE BAZYLIKI ŚWIĘTEGO PIOTRA

Ponieważ rozdział ten jest zatytułowany *Architektura*, wolno w nim mówić o ludzkiej pasji.

IV

RZYM I MY

Rzym to bardzo malowniczy bazar w szczerym polu. Znajdziemy tu wszelkie szkaradziństwa (zob. cztery reprodukcje poniżej) i kiepski gust rzymskiego renesansu. Renesans ten oceniamy według naszego dzisiej-



RZYMSKIE OBRZYDLIWOŚCI

1. Renesansowy Rzym, Zamek Świętego Aniola
2. Renesansowy Rzym, Galleria Colonna
3. Współczesny Rzym, Pałac Sprawiedliwości
4. Renesansowy Rzym, Palazzo Barberini

szego smaku, który oddziela nas czterema wiekami wielkich wysiłków: XVII, XVIII, XIX i XX.

Czerpiemy z tego wysiłku korzyści, oceniamy surowo, lecz z uzasadnioną przenikliwością. Rzymowi uśpionemu po Michale Aniele brakuje tych czterech stuleci. Uświadamiamy to sobie, wracając do Paryża.

Rzymska lekcja jest kierowana do mędrców, do tych, którzy mogą i potrafią oceniać, którzy mogą stawiać opór, sprawować kontrolę. Rzym to zguba dla tych, którzy niewiele wiedzą. Posłać do Rzymu studentów architektury to naznaczyć ich na całe życie. Stypendia w Rzymie i w Villa Medici to rak toczący francuską architekturę.



Plan miasta Karlsruhe

ARCHITEKTURA

II

ZŁUDZENIE PLANÓW

Plan wypływa ze środka na powierzchnię; zewnątrz wynika z wnętrza.

Elementy architektoniczne to światło i cień, ściana i przestrzeń.

Uporządkowanie to hierarchia celów, klasyfikacja zamiarów.

Człowiek patrzy na architekturę oczami umieszczonymi metr siedemdziesiąt nad ziemią. Możemy brać pod uwagę wyłącznie cele dostępne oku, zamiary, które uwzględniają elementy architektoniczne. Gdy bierzemy pod uwagę zamiary nienależące do języka architektury mamy do czynienia ze złudzeniem planów, łamiemy reguły wskutek błędu koncepcyjnego lub próżności.

Posługujemy się kamieniem, drewnem, betonem; wznosimy z nich domy, pałace; na tym polega budownictwo. Dzieło pomysłowości.

Nagle jednak chwytacie mnie za serce, sprawiacie mi przyjemność, jestem szczęśliwy, mówię: to piękne. Oto architektura. Tutaj jest sztuka.

Mój dom jest praktyczny. Jestem za to wdzięczny, jak wdzięczny jestem inżynierom kolei żelaznych i telekomunikacji. Wy nie chwyciliście mnie za serce.

Tymczasem mury wznoszą się do nieba w porządku, który mnie porusza. Czuję wasze intencje. Byliście łagodni, brutalni, czarujący albo wyniośli. Mówią mi o tym wasze kamienie. Przywiązujecie mnie do tego miejsca, a moje oczy patrzą. Patrzą na coś, co wyraża pewną myśl. Myśl, która staje się jasna bez słów i dźwięków, wyłącznie za pomocą graniastosłupów ustawionych jeden obok drugiego. Ich kształty podkreśla padające na nie światło. W ich wzajemnym ustawieniu nie ma nic praktycznego czy opisowego. Są matematycznym tworem waszego umysłu. Są mową architektury. Wychodząc poza mniej lub bardziej użytkowy program, który był dla was podstawą, z martwych materiałów stworzyliście poruszające proporcje. To jest architektura.

Sporządzić plan znaczy doprecyzować, ustalić koncepcję.

Najpierw trzeba mieć jakieś koncepcje.

Koncepcje te trzeba uporządkować, by stały się czytelne, wykonalne i przekazywalne. Należy więc wskazać jakiś konkretny cel, a żeby mieć taki cel, najpierw są potrzebne koncepcje. Plan to coś w rodzaju esencji, jak szczegółowy spis treści. Jest tak skoncentrowany, że przypomina kryształ albo szablon geometryczny, zawiera potężną dawkę myśli i podstawowy cel.

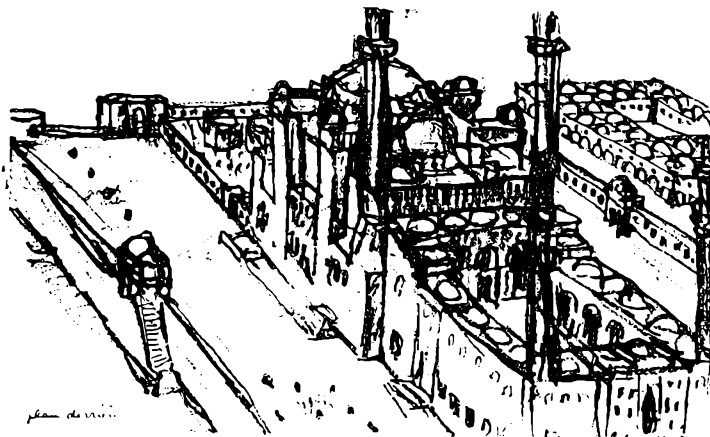
W wielkiej instytucji publicznej, Akademii Sztuk Pięknych, studiowaliśmy zasady dobrego planu, a potem przez lata poznawaliśmy dogmaty, recepty i sztuczki. Przydatne na początku nauczanie stało się niebezpieczną praktyką. Z wewnętrznej idei uczyniliśmy kilka znaków uświęconych jako zewnętrzne – aspektów. Plan – zbiór koncepcji oraz połączony z nim cel – stał się kartką papieru, na której czarne punkty to ściany, kreski zaś to osie, a całość przypomina mozaikę, ozdobny panel, grafikę z błyszczącymi gwiazdami i stwarza złudzenie optyczne. Najpiękniejsza gwiazda dostaje stypendium w Rzymie. Tymczasem plan to generator, „plan określa wszystko; to surowa abstrakcja, na pierwszy rzut oka sucha algebrizacja”. To plan bitwy. Potem następuje bitwa – wielki moment. Bitwa polega na zderzaniu brył w przestrzeni, a o morale wojska decydują zbiór wcześniejszych koncepcji i podstawowy cel. Bez dobrego planu nic

nie istnieje, wszystko jest kruche i nietrwale, wszystko jest ubogie, nawet w warunkach nieprzebranego bogactwa.

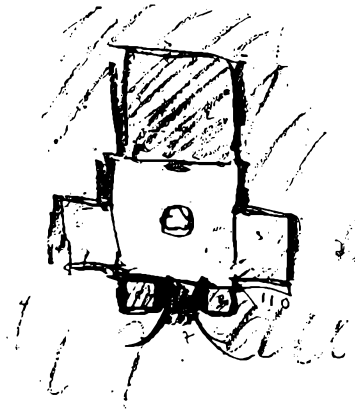
Plan od samego początku zakłada jakieś zabiegi konstrukcyjne; architekt jest przede wszystkim inżynierem. Ograniczmy jednak kwestię do architektury, czyli czegoś, co trwa przez długi czas. Obierając tylko i wyłącznie ten punkt widzenia, chciałbym najpierw zwrócić uwagę na kluczowy fakt: plan wypływa z *wnętrza na zewnątrz*, gdyż dom i pałac to organizmy podobne do każdej żywej istoty. Będę mówił o architektonicznych *elementach* wnętrza. Przejdę do *uporządkowania*. Analizując wpływ architektury na otoczenie, pokażę, że *zewnątrze* jest tutaj jeszcze *wnętrzem*. Za pomocą kilku prostych obserwacji popartych przykładami pokażę, na czym polega *złudzenie planów* – owo złudzenie, które uśmierca architekturę, zwodzi umysły i rodzi architektoniczną błagę, zaprzeczając niepodważalnym prawdom, obierając fałszywe koncepcje lub schlebując próżności.

PLAN WYPŁYWA Z WNĘTRZA NA ZEWNĄTRZ

Budynek przypomina bańkę mydlaną. Bańka jest doskonała i harmonijna, jeżeli oddech jest regularny, płynnie wychodzi z wnętrza. Zewnątrz wynika z wnętrza.



il. 1 – Meczet Sulejmana w Stambule



il. 2 – Plan Zielonego Meczetu w Bursie

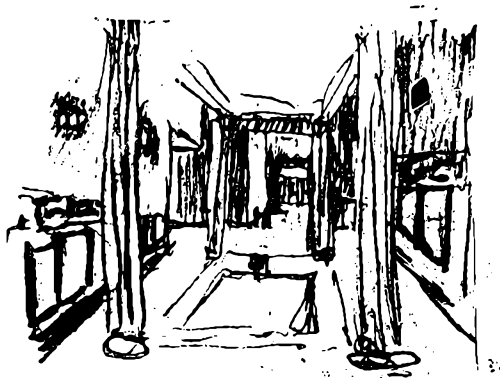
W Bursie w Azji Mniejszej do ZIELONEGO MECZETU wchodzi się niewielkim wejściem dostosowanym do wysokości człowieka; mały przedsionek dokonuje w was przeskalowania, niezbędnego, by po wymiarach ulicy i miejsca, z którego przybywacie, docenić imponujące rozmiary meczetu. Odczuwacie wtedy wielkość budowli, a wasze oczy zdejmują miarę. Znajdujecie się w ogromnej, białej, marmurowej sali, zalanej światłem. Dalej ukazuje się druga sala – podobna i zbliżonych rozmiarów, pełna półcieni i o parę stopni podwyższona (powtórzenie w tonacji molowej); z każdej strony znajdują się dwie jeszcze mniejsze zacienione sale; odwracacie się – dwie małe ciemne sale. Od pełnego światła do cienia – rytm. Małe wejścia i olbrzymie przęsła. Daliście się złapać, straciliście poczucie zwykłej skali. Poddajecie się zmysłowemu ryt-mowi (światła i bryły) i przemyślanym proporcjom – światu, który mówi wam to, co chciał powiedzieć. Jakie emocje, jaka wiara? To właśnie jest podstawowy cel. Zbiór koncepcji to użyte środki (il. 2). Konsekwencje: w Bursie, w Hagia Sophia w Konstantynopolu, jak i w meczecie Sulejmana w Stambule zewnątrz wynika z wnętrza (il. 1 i 2 bis).

CASA DEL NOCE w Pompejach. Również mały przedsionek, wymazujący z waszego umysłu ulicę. Jesteście już w Cavaedium (atrium); cztery kolumny pośrodku (cztery *walce*) jednym ruchem unoszą ku cieniowi dachu – rodzą poczucie siły i świadczą o potęgze użytych środków;

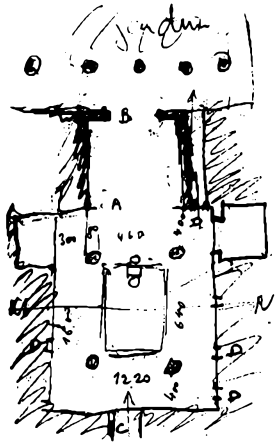


il. 2 bis Hagia Sophia w Konstantynopolu

tymczasem w głębi widać blask ogrodu wpadający przez perystyl, który hojnym gestem rozprasza to światło, dzieli je, sygnalizuje, rozpościerając się na lewo i prawo, tworząc rozległą przestrzeń. Tablinum pośrodku zacieśnia tę wizję jak soczewka optyczna. Po prawej i lewej dwie małe, zacienione sale. Z gwarnej miejskiej ulicy, pełnej malowniczych zjawisk, weszliście do domu *Rzymianina*. Niezrównana potęga, porządek, niebывały rozmach: jesteście w domu *Rzymianina*. Czemu służyły te pomieszczenia? To już nieistotne. Po dwudziestu wiekach, bez historycznych odniesień, czujecie architekturę, a to wszystko jest w rzeczywistości małym domem (il. 3 i 4).



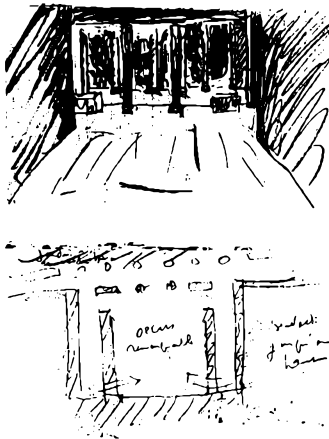
3 Casa del Noce, Cavaedium, Pompeje



il. 4 – Casa del Noce

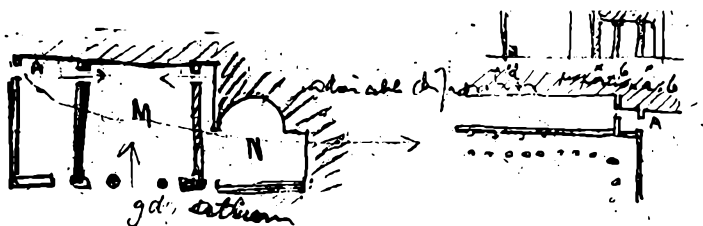
ARCHITEKTONICZNE ELEMENTY WNĘTRZA

Dysponujemy prostymi ścianami, rozległą podłogą, otworami, które są przejściem dla człowieka bądź światła – drzwiami bądź oknami. Otwory rozjaśniają lub zaciemniają, radują lub zasmucają. Ściany są zalane światłem lub spowite cieniem bądź półcieniem, radują, uspokajają



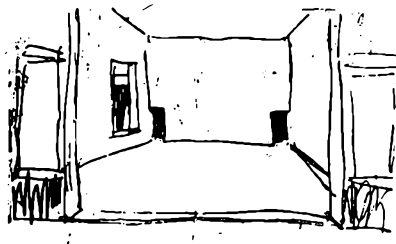
il. 5 – Willa Hadriana, Rzym

lub zasmucają. Wasza symfonia jest gotowa. Cel architektury stanowi radowanie lub uspokajanie. Mieście szacunek dla ścian. Mieszkaniec Pompejów nie robi w nich dziur; z nabożeństwem odnosi się do ścian, z uwielbieniem do światła. Światło jest intensywne, gdy wpada między odbijające je ściany. Starożytny człowiek budował ściany: ściany, które rozchodzą się i schodzą, dodatkowo powiększając nawzajem. Tym sposobem tworzą bryły – podstawę doznania architektonicznego, doznania zmysłowego. Światło celowo rozbłyśka na jednym krańcu, rozjaśniając ściany. Światło przenosi tę *impresję* na zewnątrz dzięki walcom (nie lubię mówić „kolumnom” – to przepastne słowo), perystylom i filarom.



il. 6 – Willa Hadriana, Rzym

Podłoga sięga tam, gdzie tylko może, jednolita, regularna. Niekiedy dla wzmocnienia efektu zostaje podniesiona o jeden stopień. Wewnątrz nie ma innych elementów architektonicznych: światło, jego masywne odbicie na ścianach oraz podłoga, która jest poziomą ścianą. Postawienie oświetlonych ścian równa się stworzeniu wszystkich architektonicznych elementów wnętrza. Pozostają tylko proporcje (il. 5, 6 i 7).



il. 7 – Pompeje

UPORZĄDKOWANIE

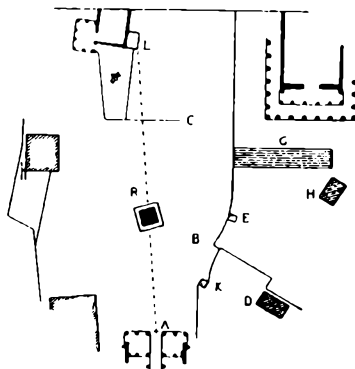
Oś jest być może podstawowym przejawem człowieczeństwa; jest zasadą wszelkiego ludzkiego działania. Dziecko uczące się chodzić dąży do utrzymania osi, człowiek idący przez życiowe burze wytycza sobie jakąś oś. Oś nadaje architekturze porządek. Porządkować to zaczynać dzieło. Architektura powstaje według osi. Osie z Akademii Sztuk Pięknych to nieszczęście architektury. Oś to linia prowadząca do celu. W architekturze oś musi mieć cel. W Akademii zapomnieli o tym, toteż osie krzyżują się wśród gwiazd, w nieskończoności, w nieokreślonej, nieznanym przestrzeni, w nicości, bez celu. Oś, o jakiej uczą w Akademii, to trik, sztuczka (1).

Uporządkowanie polega na hierarchii osi, a zatem hierarchii celów, klasyfikacji zamiarów.

Architekt przyporządkowuje więc osiom cele. Takim celem może być ściana (pełnia, doznanie zmysłowe), światło czy przestrzeń (doznanie zmysłowe).

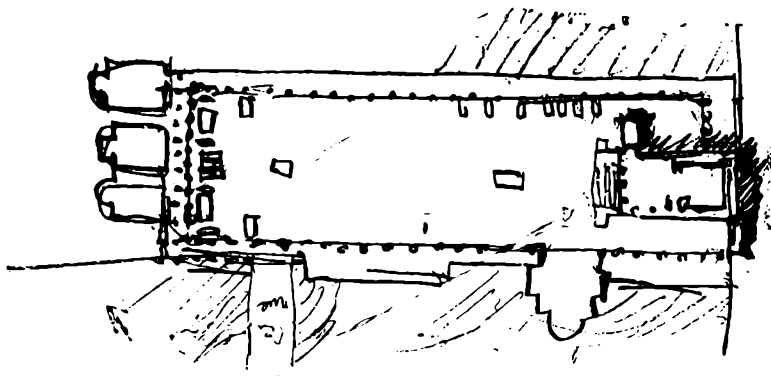
W rzeczywistości patrzymy na osie nie z lotu ptaka, jak na planie na desce kreślarskiej, lecz z ziemi, gdyż człowiek stoi i patrzy przed siebie. Oko sięga daleko i niczym niezawodny obiektyw widzi wszystko, wykraczając poza cele i zamiary. Oś Akropolu sięga od Pireusu do Pentelikonu, od morza po góry. Od Propylejów, prostopadłych do osi, po horyzont morza. Widzimy poziomą linię prostopadłą do kierunku wyznaczonego przez otaczającą was architekturę – liczy się postrzeganie ortogonalne. Najwyższa architektura: wpływ Akropolu jest odczuwany aż po horyzont. Po drugiej stronie Propylejów olbrzymi posąg Ateny na osi, a w głębi – Pentelikon. To się liczy. A ponieważ stoją one poza tą narzucającą się osią – Partenon po prawej i Erechtejon po lewej – *macie szansę widzieć je w trzech czwartych, w ich całej fizjonomii*. W architekturze nie wszystko należy umieszczać na osiach, gdyż dałoby to taki sam efekt, jak ludzie mówiący jeden przez drugiego (il. 8).

(1) Osie są trikiem do tego stopnia, że rysuje się je na papierze, tak by tworzyły gwiazdę, podobnie jak paw rozpościera swój ogon.



il. 8 – Akropol w Atenach

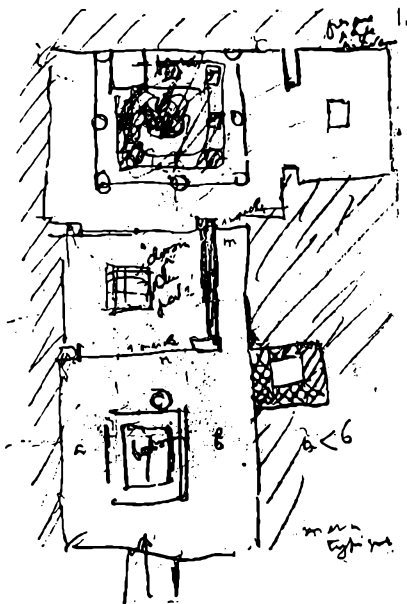
FORUM W POMPEJACH: Uporządkowanie to hierarchia celów, klasyfikacja zamiarów. Plan Forum zawiera liczne osie, lecz nigdy nie zdobyłby nagrody Akademii Sztuk Pięknych; zostałby odrzucony, nie układa się



il. 9 – Forum w Pompejach

gwiażdżicie! Patrząc na taki plan i przechadzać się po Forum to prawdziwa radość dla umysłu (il. 9).

Oto bowiem w DOMU POETY TRAGICZNEGO mamy do czynienia ze sztuką subtelną, spełnioną. Wszystko zostało podporządkowane osi,



il. 10 Dom Poety Tragicznego, Pompeje

lecz trudno chodzić tam po linii prostej. Oś zawiera się w zamiarach i jej bogactwo dzięki złudzeniu optycznemu zręcznym gestem obejmuje skromne elementy (korytarze, główne przejście itd.). Oś nie jest tutaj suchą teorią; wiąże ze sobą podstawowe, wyrażone zarysowane i różnorodne bryły. Kiedy zwiedzacie Dom Poety Tragicznego, stwierdzacie, że wszystko jest uporządkowane. Odczuwacie jednak przepych. Dostrzegacie wtedy zręczne odchylenia od osi, które nadają bryłom intensywności: podstawowy motyw posadzki został przeniesiony w głąb sali; studnia u wejścia znajduje się po stronie sadzawki. Źródło wody usytuowano w głębi, na rogu ogrodu. Obiekt umieszczony pośrodku pomieszczenia

często zabija to pomieszczenie, gdyż nie pozwala stanąć na środku i uzyskać osiowego spojrzenia; pomnik na środku placu często zabija plac i okalające kamienice – często, lecz nie zawsze; każdy przypadek trzeba rozpatrywać indywidualnie.

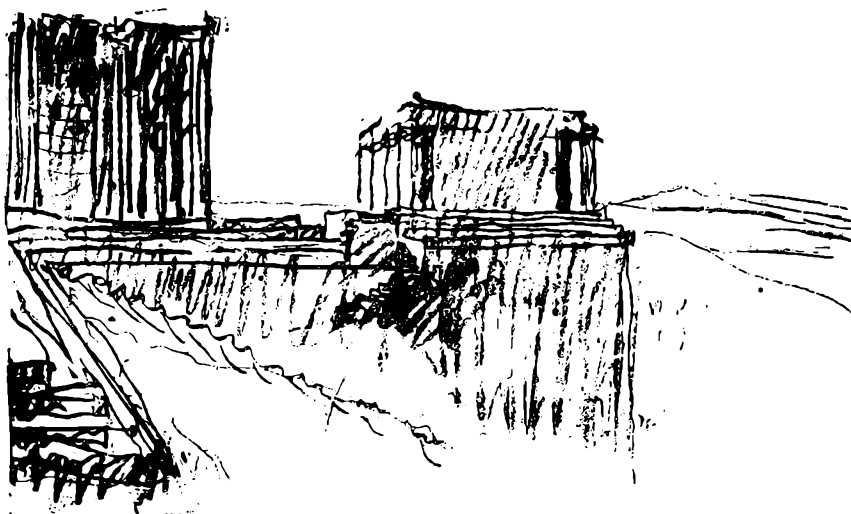
Uporządkowanie to hierarchia osi, hierarchia celów, klasyfikacja zamiarów (il. 10).

ZEWNĘTRZE JEST ZAWSZE WNĘTRZEM

Gdy w Akademii układają osie w gwiazdę, wyobrażają sobie, że widz stający przed budynkiem patrzy tylko na ten budynek i że jego oko jest przytwierdzone do środka ciężkości wyznaczonego przez te osie. Ciekawskie ludzkie oko zawsze się rozgląda, tak samo jak człowiek – w prawo, w lewo, dookoła. Zatrzymuje się na wszystkim i przyciąga je raczej środek ciężkości całego miejsca. Problem dotyczy wszystkiego wokół. Sąsiednie domy, bliższe lub dalsze wzniesienie, niski lub wysoki horyzont to cudowne bryły działające mocą swojej objętości. Umysł nieustannie mierzy i odczuwa objętość pozorną i rzeczywistą. Doznanie objętości jest natychmiastowe, pierwotne; wasz budynek ma sto tysięcy metrów sześciennych, lecz jego otoczenie ma miliony metrów sześciennych, i jest to znaczące. Dochodzi do tego doznanie gęstości: rumowisko, drzewo czy wzgórze nie są tak silne i gęste jak geometryczny układ form. Marmur wydaje się oku i umysłowi gęstszy niż las itd. Wszędzie hierarchia.

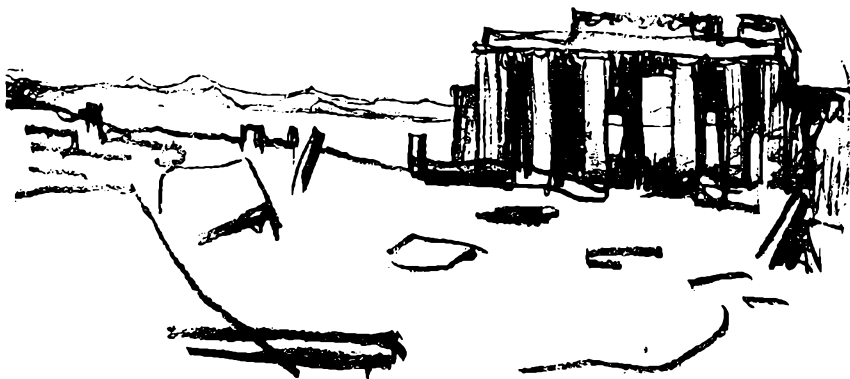
Podsumowując, w architektonicznej przestrzeni otoczenie budynku działa swoją objętością, gęstością, rodzajem materiału, budzącymi konkretne, bardzo różnorakie doznania (drewno, marmur, drzewo, trawnik, błękitny horyzont, bliskie lub odległe morze, niebo). Elementy otoczenia są jak ściany wzmocnione objętością wnętrza, warstwami, materiałem itd. – jak ściany jakiejś sali. Ściany i światło, cień lub światło, smutne, wesołe albo spokojne itd. Trzeba z tymi elementami dojść do porozumienia:

NA AKROPOLU ATEŃSKIM świątynie pochylają się ku sobie, tworząc łono, które łatwo objąć wzrokiem (il. 11). Morze porozumiewa się z archi-

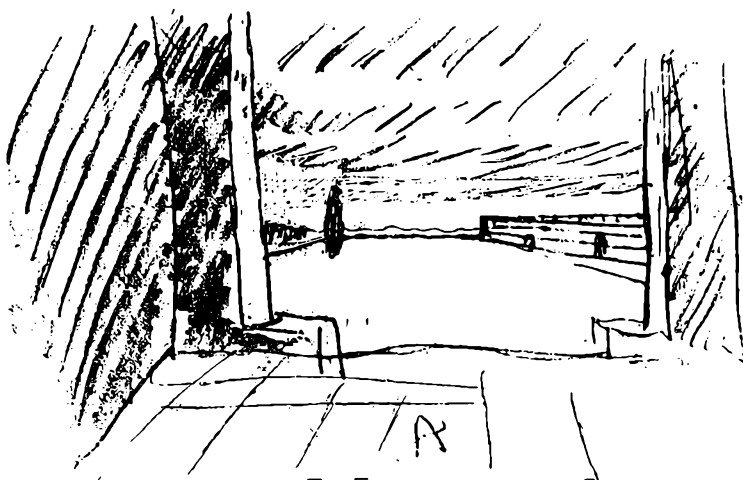


il. 11 – Propyleje i Świątynia Nike Apteros

trawami (il. 12) itd. Dojść do porozumienia z nieskończonymi zasobami sztuki pełnej ryzykownych bogactw, które tworzą piękno tylko wtedy, gdy są uporządkowane:

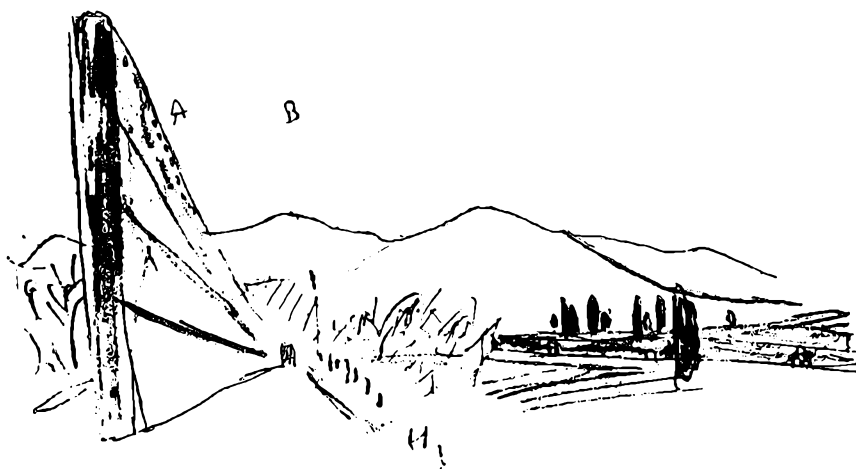


il. 12 – Propyleje

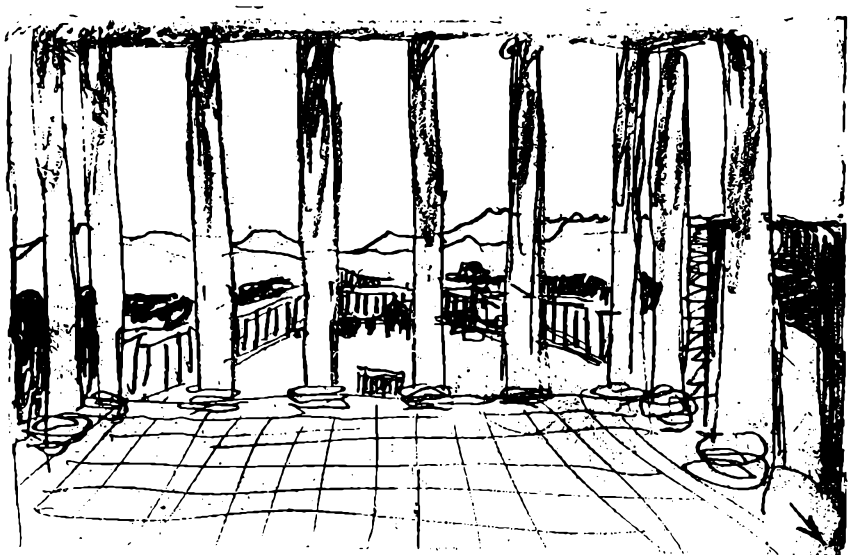


il. 13 - Willa Hadriana, Rzym

W WILLI HADRIANA poziom podłóg odpowiada rzymskiej równinie (il. 13); góry umacniają kompozycję, która zresztą na nich się opiera (il. 14).



il. 14 - Willa Hadriana, Rzym



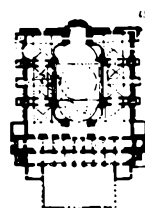
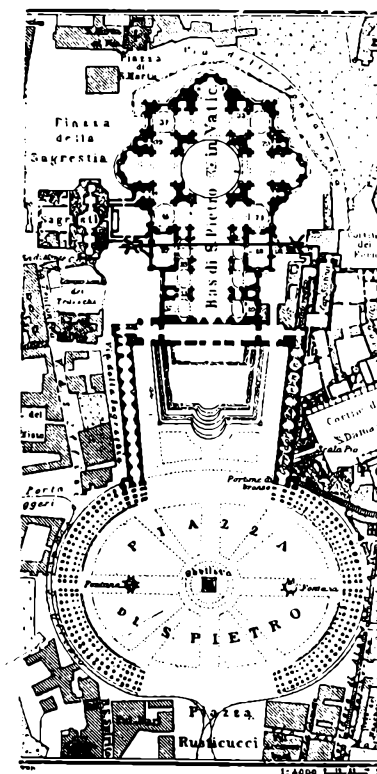
il. 15 Forum w Pompejach

NA FORUM W POMPEJACH z każdego budynku mamy widok na całość, na każdy szczegół – nieustannie pobudzone zainteresowanie (il. 9 i 15).
Itp., itd.

TRANSGRESJA

W dziełach, które pokażę, nie wzięto pod uwagę, że plan wypływa z wnętrza na zewnątrz, nie porozumiano się z bryłami ożywianymi regularnym oddechem, stosownie do celu, podstawowej intencji dzieła – celu, którego każdy mógłby później naocznie doświadczyć. Nie liczono się z architektonicznymi elementami wnętrza, czyli płaszczyznami odbijającymi światło i uwydatniającymi kształty. Nie myślano przestrzennie, lecz rysowano na papierze gwiazdki, wytyczano osie tworzące gwiazdę. Liczono się z intencjami, które nie należały do języka architektury. Złamano reguły planu wskutek koncepcyjnego błędu lub schlebiania próżności.

BAZYLIKA ŚWIĘTEGO PIOTRA W RZYMIE: Michał Anioł obmyślił potężną kopułę, większą od wszystkiego, co oko wcześniej widziało; stało się pod nią od razu po wejściu. Papieże dodali jednak z przodu trzy przęsła i wielki przedsionek. Cała koncepcja uległa zniszczeniu. Teraz, żeby dojść do kopuły, trzeba przejść stumetrowy tunel; mamy dwie walczące ze sobą bryły; żadnej architektonicznej korzyści (ten błąd pogłębia jeszcze przesadna dekoracja, wskutek czego Bazylika Świętego Piotra pozostaje dla architekta zagadką). Hagia Sophia w Konstantynopolu triumfuje swoimi siedmioma tysiącami metrów kwadratowych, podczas gdy Bazylika Świętego Piotra liczy ich piętnaście tysięcy (il. 16).



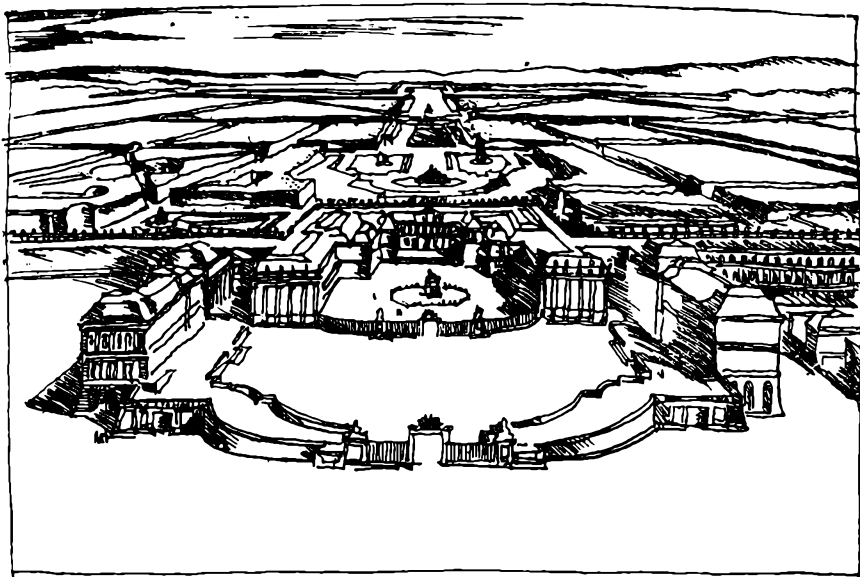
Hagia Sophia
w Konstantynopolu

il. 16 - Bazylika Świętego Piotra w Rzymie

Kreska w poprzek trzeciego przęsła bazyliki wskazuje miejsce, w którym Michał Anioł zamierzał umieścić fasadę (zob. koncepcję Michała Anioła w poprzednim rozdziale)

WERSAL: Ludwik XIV nie jest już następcą Ludwika XIII. TO KRÓL SŁOŃCE. Bezmierna próżność. Architekci rozkładają przed jego tronem plany z lotu ptaka, przypominające mapę nieba; potężne osie, gwiazdy. Król Słońce pęka z dumy; zleca gigantyczne prace. Człowiek ma jednak tylko dwoje oczu umieszczonych metr siedemdziesiąt nad ziemią i widzących tylko jeden punkt naraz. Ramiona gwiazd są widoczne jedno po drugim, a zatem stanowią tylko prostą ścieżkę wśród listowia; gwiazdy znikają. Tak jest ze wszystkim: obszerną sadzawką, parterami dywanowymi, które nie mieszczą się w wizji całości oraz budynkami, które widzimy tylko w kawałkach, i to zmieniając pozycję. To blichtr, złudzenie. Ludwik XIV sam wprowadził się w błąd. Wykroczył poza prawdę architektury, gdyż nie operował jej obiektywnymi elementami (il. 17).

Pewien zaś, pożał się Boże, margrabia, dworzanin Ludwika XIV, założył miasto KARSLSRUHE będące najżałośniejszą koncepcyjną klęską, kompletną porażką. Gwiazda istnieje tylko na papierze, marna to pociecha. Złudzenie. Złudzenie pięknych planów. Z żadnego zakątka miasta nie widać więcej niż trzy okna zamku i zawsze wydaje się, że to te same;



il. 17. Wersal, według rysunku z epoki

identyczny efekt dałby najzwyczajniejszy dom czynszowy. Z zamku można zapuścić się tylko w jedną ulicę, czyli taki sam efekt dają ulice pierwszej lepszej miejsciny. Próżność nad próżnościami. Gdy wytyczamy plan, nie możemy zapominać, że jego efekty są przeznaczone dla ludzkiego oka (il. otwierająca rozdział).

Od budownictwa do architektury przechodzimy wtedy, gdy mamy jakiś wzniosły cel. Trzeba unikać próżności. Próżność to przyczyna marności architektury.



PARTENON

ARCHITEKTURA

III

CZYSTY WYTWÓR

UMYSŁU

*Modelunek fasady to kamień probierczy architekta.
To tutaj okazuje się on artystą albo zwykłym inżynierem.
Modelunek fasady nie podlega żadnym zasadom.
Nie chodzi już o zwyczaje, tradycje, zabiegi konstrukcyjne ani dostosowanie do celów użytkowych.
Modelunek fasady to czysty wytwór umysłu; wymaga artysty plastyka.*

Posługujemy się kamieniem, drewnem, betonem; wznosimy z nich domy, pałace; na tym polega budownictwo. Dzieło pomysłowości.

Nagle jednak chwycicie mnie za serce, ~~sprawi~~cie mi przyjemność, jestem szczęśliwy, mówię: to piękne. Oto architektura. Tutaj jest sztuka.

Mój dom jest praktyczny. Jestem za to wdzięczny, jak jestem wdzięczny inżynierom kolei żelaznych i telekomunikacji. Wy nie chwyciliście mnie za serce.

Tymczasem mury wznoszą się do nieba w porządku, który mnie porusza. Czuję wasze intencje. Byliście łagodni, brutalni, czarujący albo wyniośli. Mówią mi o tym wasze kamienie. Przywiązujecie mnie do tego miejsca, a moje oczy patrzą. Patrzą na coś, co wyraża pewną myśl. Myśl, która staje się jasna bez słów i dźwięków, wyłącznie za pomocą graniastosłupów ustawionych jeden obok drugiego. Ich kształty podkreśla padające na nie światło. W ich wzajemnym ustawieniu nie ma nic praktycznego czy opisowego. Są matematycznym tworem waszego umysłu. Są mową architektury. Wychodząc poza mniej lub bardziej użytkowy program, który był dla was podstawą, z martwych materiałów stworzyliście poruszające proporcje. To jest architektura.

Piękną twarz wyróżnia jakość rysów i szczególna wartość łączących je relacji. Każdy ma te same części twarzy: nos, usta, czoło itd., jak również podobne proporcje między nimi. Istnieją miliony twarzy zbudowanych według tego schematu; a mimo to wszystkie są odmienne: różnią się jakością rysów oraz łączącymi je relacjami. Mówimy, że jakaś twarz jest piękna, kiedy precyzja kształtów i układ rysów wykazują proporcje, które *uznajemy za harmonijne*, gdyż budzą w głębi nas, już poza zmysłami, jakiś oddźwięk, niczym wibrująca płyta rezonansowa. Nieokreślony ślad absolutu, gnieźdzący się gdzieś w głębi naszego bytu.

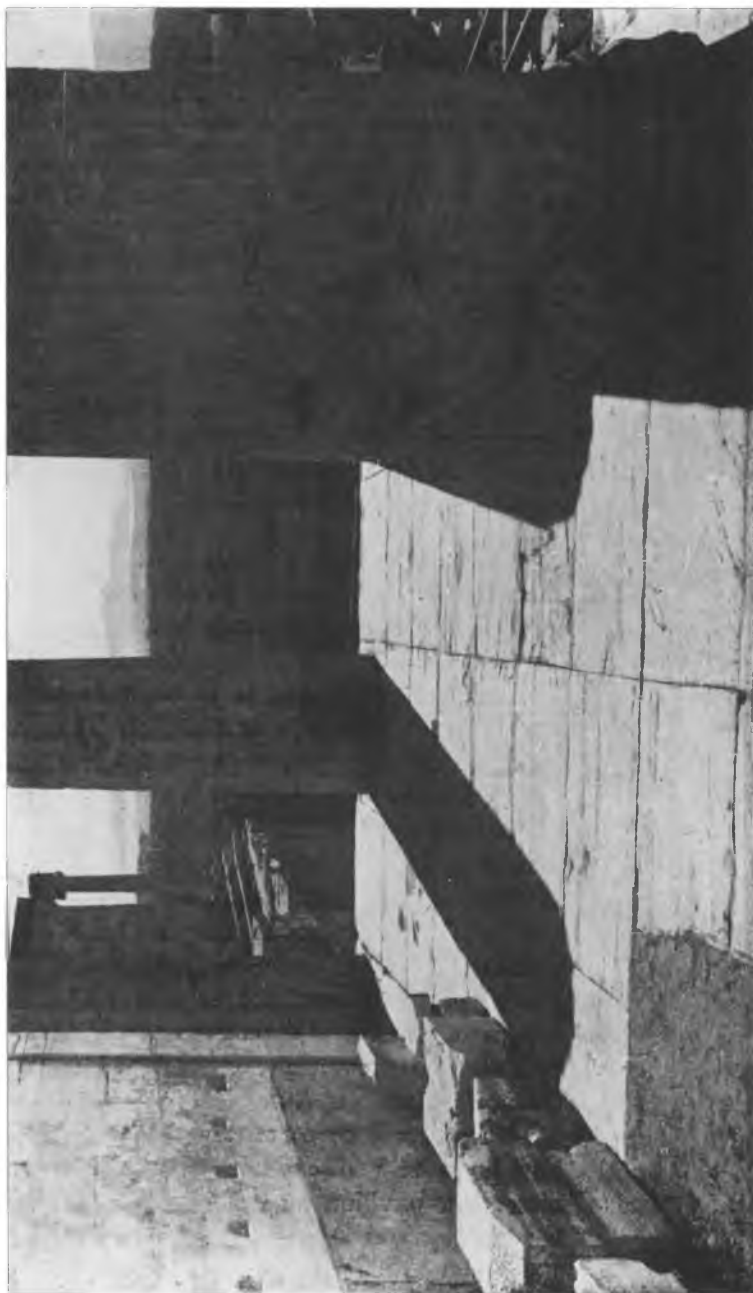
Ta wibrująca w nas płyta rezonansowa jest naszym kryterium harmonii. To właśnie oś, na której człowiek pozostaje w zgodzie z naturą i być może z wszechświatem – oś konstrukcyjna, tożsama z tą, na której są rozmieszczone wszystkie zjawiska i obiekty natury; ta oś sugeruje, że istnieje we wszechświecie pewien jednolity zamysł, że u jego źródeł



parthenon. Na Akropolu wzniesiono, wywiedzione z jednej myśli, świątynie, które zebrały wokół siebie opustoszały krajobraz i podporządkowały go kompozycji. Tym sposobem z każdego punktu horyzontu myśl objawia swoją jedność. Właśnie dlatego nie ma innych dzieł architektury, które dorównywałyby tym świątyniom. Można mówić o „doryckości”, gdy człowiek, dzięki doniosłości spojrzenia i całkowitej rezygnacji z przypadku, osiąga najwyższy poziom duchowości; surowość.



Wewnętrzny portyk Propylejów. System plastyczny wyraża się poprzez jedność



proporcje. Z czego powstają emocje? Z relacji między jasno zarysowanymi elementami: cylindrami, gładkim podłożem i gładkimi ścianami. Ze zgodności z otoczeniem. Z systemu plastycznego, którego efekty znać w każdej części kompozycji. Z jednolitej idei, która przejawia się zarówno w jednolitości materiału, jak i modelacji fasady



PROPYLEJE. Emocje rodzą się z jednolitej intencji. Ze zdecydowania, z jakim ciężko marmur, by dotrzeć do tego, co najczystsze, najklarowniejsze i najoszczędniejsze. Odrzucano i gładzono aż do momentu, gdy nie było już czego usuwać, gdy trzeba było pozostawić te zwarte i silne bryły, brzmiące jasno i tragicznie nieczym spiżowe trąby

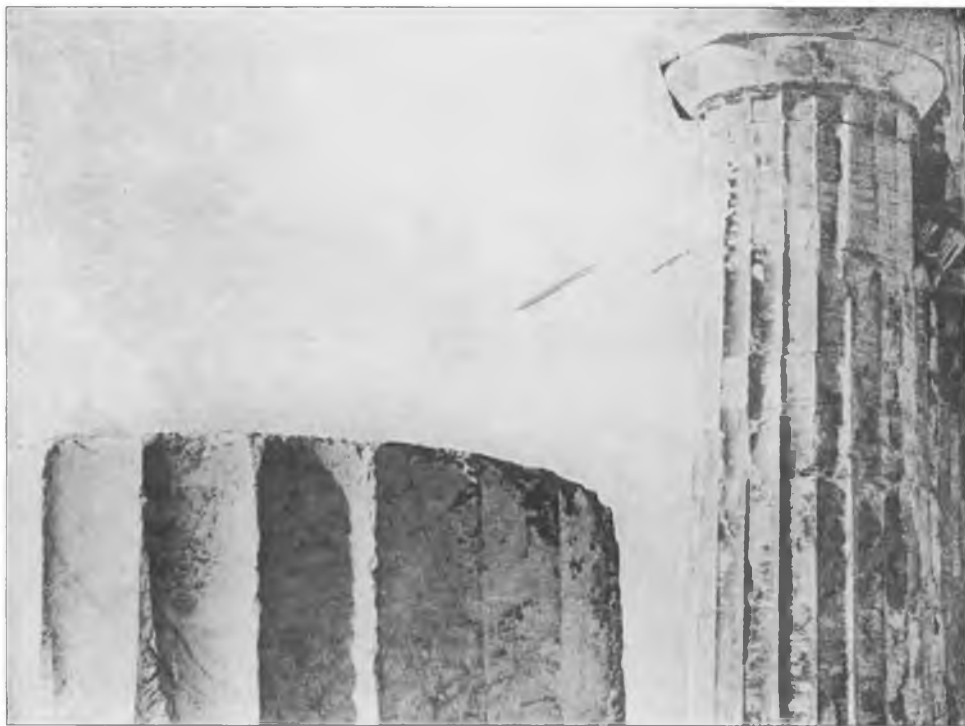


niem, chrząstki. W przypływie rozczerwienia zbudowano go w stylu jońskim; jednakże Partenon narzucił formy kariatydom.



PARTENON. Poci oświadczyli w swoich egzegezach, że kolumna dorycka jest inspirowana drzewem wyrastającym z ziemi, bez żadnej podstawy itp., itd., co miałoby dowodzić, że każda piękna forma sztuki wywodzi się z natury. To kompletna bzdura, gdyż drzewa o prostym pniu nie występują w Grecji, gdzie rosną tylko skarłowaciałe sosny i poskręcane drzewa oliwne. Grecy stworzyli system plastyczny, który z wielką siłą działa bezpośrednio na nasze zmysły: kolumny, kanelury, złożone i głęboko przemyślane belkowania oraz tarasy, które kontrastują, a zarazem współgrają z horyzontem. Grecy stosowali rozmyślane deformacje, idealnie dostosowując ukształtowanie fasady do praw optyki

stoi jakiś spójny zamiar. Z osi tej wynikają również prawa fizyki, a jeśli rozumiemy (i kochamy) naukę oraz jej dzieła, to tylko dzięki świadomości, że wywodzą się one z tego pierwotnego zamysłu. Podobnie też wyniki obliczeń wydają się nam zadowalające i harmonijne, gdy opierają się na tej osi. Jeśli w wyniku obliczeń samolot przypomina rybę, czyli obiekt natury, to dlatego, że respektuje oś. Jeśli czółno, instrument muzyczny, turbina – wyniki eksperymentów i obliczeń – wydają się nam zjawiskami „zorganizowanymi”, to znaczy zawierającymi jakieś życie, to tylko dlatego, że sytuują się na tej osi. Możemy stąd wyprowadzić



PARTENON. Musimy sobie wbić do głowy, że styl dorycki nie rósł na łąkach obok złotych łowów, lecz jest czystym wytworem umysłu. System plastyczny jest tak czysty, że daje poczucie naturalności. Uwaga: to dzieło człowieka, pozwalające dostrzec głęboką harmonię. Formy są tak dalekie od naturalnych (stąd ich wyższość nad stylem egipskim czy gotyckim), tak ściśle powiązane ze światłem i materiałem, że wydają się naturalnie połączone z niebem i ziemią. Są dostępne naszemu umysłowi równie naturalnie jak „morze” czy „góry”. Jakie inne dzieło ludzkie osiągnęło taki poziom?

definicję harmonii: to moment zgodności z osią istniejącą w człowieku, a więc z prawami wszechświata – powrót do powszechnego porządku. Pozwoliloby to wyjaśnić zadowolenie na widok niektórych przedmiotów – zadowolenie częstokroć jednomyślne.

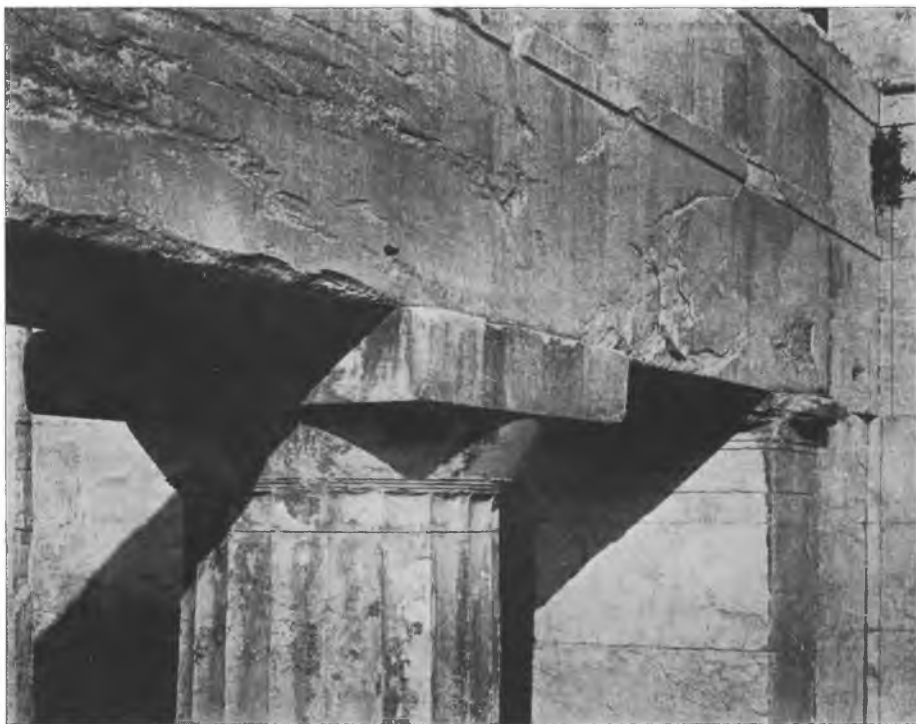
Zatrzymujemy się przed Partenonem, gdyż na jego widok rozbrzmiewa wewnętrzna struna; zostaje dotknięta oś. Nie zatrzymujemy się przed kościołem La Madeleine, który, tak jak Partenon, ma schody, kolumny i frontony (te same podstawowe elementy), gdyż poza prymi-



parthenon. System plastyczny



PARTEKON. Oto wzruszająca maszyna. Nieugięta mechanika. Z tymi formami nie wiążą się żadne symbole; budzą one wyraziste doznania; by je rozumieć, nie potrzebujemy żadnego klucza. Brutalność, intensywność, miękkość, delikatność, siła. Kto stworzył kompozycję tych elementów? Genialny wynalazca. Te kamienie tkwiły nieruchomo w kamieniołomach Pentelikonu, bezkształtne. Aby je w ten sposób ułożyć, nie trzeba było inżyniera, lecz wielkiego rzeźbiarza.



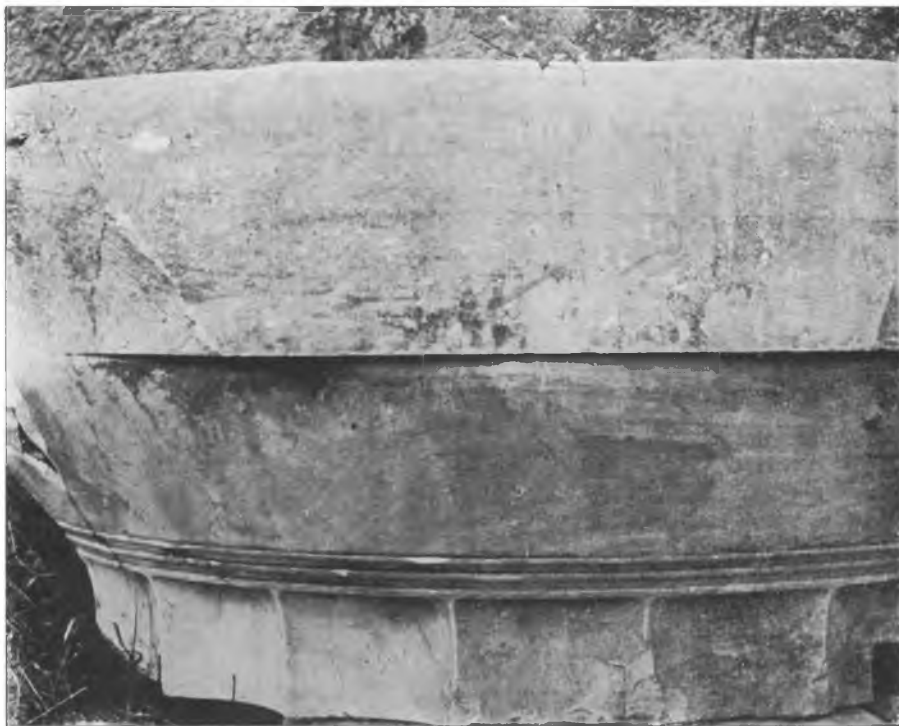
PROPYLEJE. Kształty zostają dookreślone, profile napięte, ustalają się relacje między pierścieniami kapiteli, abakusem i płytami architrawu

tywnymi doznaniem Madeleine nie sięgnie naszej osi; nie odczuwamy głębokiej harmonii, nie stajemy w osłupieniu.

Obiekty przyrody i wyniki obliczeń mają wyrazisty kształt; ich struktura jest jednoznaczna. Dzieje się tak dlatego, że *dobrze widzimy* – możemy odczytać, rozpoznać i odczuć zgodność. Zapamiętajmy: dzieło sztuki musi być *jasno sformułowane*.

Obiekty przyrody *żyją*, a wyniki obliczeń *są zmienne* i dostarczają pracy, gdyż ożywia je spójny cel. Zapamiętajmy: dzieło sztuki musi mieć spójny cel.

Obiekty przyrody i wyniki obliczeń skupiają naszą uwagę, budzą zainteresowanie, gdyż jedno i drugie charakteryzuje pewna fundamentalna postawa. Zapamiętajmy: dzieło sztuki musi mieć charakter.



PARTENOX. Decydują ulamki milimetra. Profil echinusa jest równie przemyślany jak kształt pocisku. Pierścienie znajdują się 15 metrów od ziemi, lecz są ważniejsze niż korynckie kosze akantów. Koryncki stan ducha i dorycki stan ducha to przeciwieństwa. Na płaszczyźnie moralnej dzieli je przepaść

Jasno formułować, wzmacniać spójność dzieła, nadawać mu jakąś fundamentalną postawę, charakter: czysty wytwór umysłu.

Zgadza się z tym w przypadku malarstwa i muzyki; tymczasem architekturę sprowadza się do użyteczności: sypialni, wc, grzejników, żelazobetonu, sklepień kolebkowych, ostroluków itp., itd. Wszystko to należy do budownictwa, nie do architektury. Z architekturą mamy do czynienia wtedy, gdy pojawiają się poetyckie emocje. Architektura to zjawisko plastyczne. Plastyka to coś, co widać i co da się zmierzyć wzrokiem. Oczywiście, gdyby dach przeciekał, ogrzewanie nie działało, a ściany pękały, trudno byłoby mówić o radości płynącej z architektury; tak samo jak w przypadku jegomościa słuchającego symfonii na poduszce z igłami albo w przeciągu.

Niemal wszystkie okresy architektury wiązały się z poszukiwaniami w budownictwie. Często dochodzą do wniosku: architektura to budownictwo. Możliwe, że wysilek ze strony architektów koncentrował się głównie na ówczesnych problemach budowlanych, lecz to nie powód, by te dwie rzeczy ze sobą utożsamiać. Oczywiście, architekt musi pano-



To wspaniały odlew z natury, który znajduje się w Akademii Sztuk Pięknych. Przy Quai Voltaire wpływ pacyficyzmi jest tak wielki, że uczniowie wołają Grand Palais

wać nad budownictwem przynajmniej w takim stopniu, w jakim myśliciel panuje nad gramatyką. Ponieważ jednak budownictwo jest nauką równie trudną i złożoną jak gramatyka, architekt musi poświęcić mu dużo uwagi; nie wolno mu natomiast na tym poprzestać.

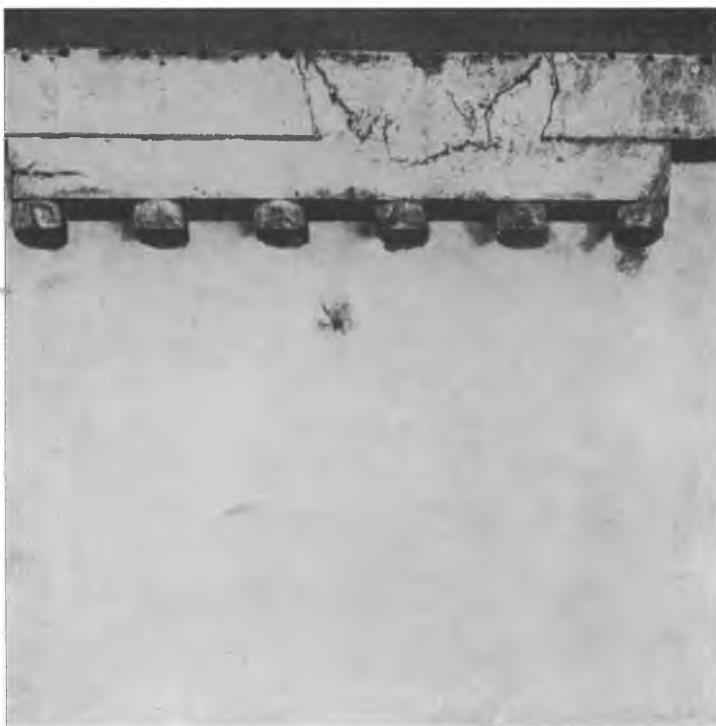
Plan domu, jego objętość i powierzchnia zostały po części określone przez dane użytkowe, a po części przez wyobraźnię, inwencję plastyczną. Już na etapie planu, a zatem wszystkiego, co dotyczy przestrzeni, architekt był plastykiem; ujarzmił wymogi użytkowe dzięki obranemu celowi plastycznemu; *skomponował*.



PARTEKON. Decydują ułamki milimetra. Głównie ma wiele elementów, lecz wszystko zostało podporządkowane sile. Zdziwiające zniekształcenia: płyty wykrzywają się lub wychylają do pionu, by wzrok łatwiej mógł je objąć. Wyryte kreski półcienia podkreślają cienie, które bez tego byłyby mało wyraźne

Wtedy przyszedł moment, gdy trzeba było naszkicować *rysy twarzy*. Architekt, opierając się na tym, co chciał przekazać, rozmieścił światło i cień. To modelunek fasady, wolny od jakichkolwiek wymogów; jest czystą inwencją, która czyni twarz radosną lub zwiędłą. To po nim pozna-

jemy plastyka; inżynier usuwa się w cień, pracuje rzeźbiarz. Modelunek to kamień probiereczy architekta; gdy ten kształtuje fasadę, zostaje przyparty do muru: być albo nie być plastykiem. Architektura to przemysłana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle; modelunek fasady to



PARTENON. Cały ten plastyczny mechanizm został oddany w marmurze z precyzją, jaką zwykliśmy przypisywać maszynie. Wrażenie nagiej, wypalonej stali

także, i wyłącznie, przemysłana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle. Modelunek odsuwa na bok człowieka praktycznego, człowieka śmiałego, człowieka pomysłowego; odwołuje się do plastyka.

Grecja, a w Grecji Partenon, wyznaczają szczyt tego czystego wytworu umysłu: modelunku fasady.

Widzimy, że nie chodzi już o zwyczaje, tradycje, zabiegi konstrukcyjne ani o dostosowanie do potrzeb użytkowych. Chodzi o czystą inwen-

cję, wysoce osobistą, gdyż będącą dziełem jednego człowieka; Partenon stworzył Fidiasz, gdyż Iktinos i Kallikrates, oficjalni architekci Partenonu, zbudowali inne doryckie świątynie, które wydają się nam zimne i dość obojętne. Namiętność, szczodrość, wielkoduszność – wszystkie te



PARTENON. Surowość profili, Dorycka moralność

zalety są wpisane w geometrię modelunku fasady, w precyzyjne relacje ilościowe. Partenon zaprojektował Fidiasz – wielki rzeźbiarz Fidiasz.

W światowej architekturze wszystkich czasów nie znajdziemy nic, co mogłoby się z tym równać. To chwila natchnienia, kiedy człowiek kierowany najszlachetniejszymi myślami wykrystalizował je w plastycznej grze światła i cienia. Modelunek fasady Partenonu jest bezbłędny, niewzruszony. Jego precyzja wykracza poza nasze przyzwyczajenia

i zwykle możliwości człowieka. To najczystsze świadectwo fizjologii doznań oraz związanej z nimi spekulacji matematycznej; patrząc na to, jesteśmy zmysłowo osłupiali; umysłowo rozradowani; dotykamy osi harmonii. Nie ma mowy o religijnych dogmatach, symbolicznym opisie, naturalnej figuracji: to czyste formy w określonych relacjach, tylko i wyłącznie.

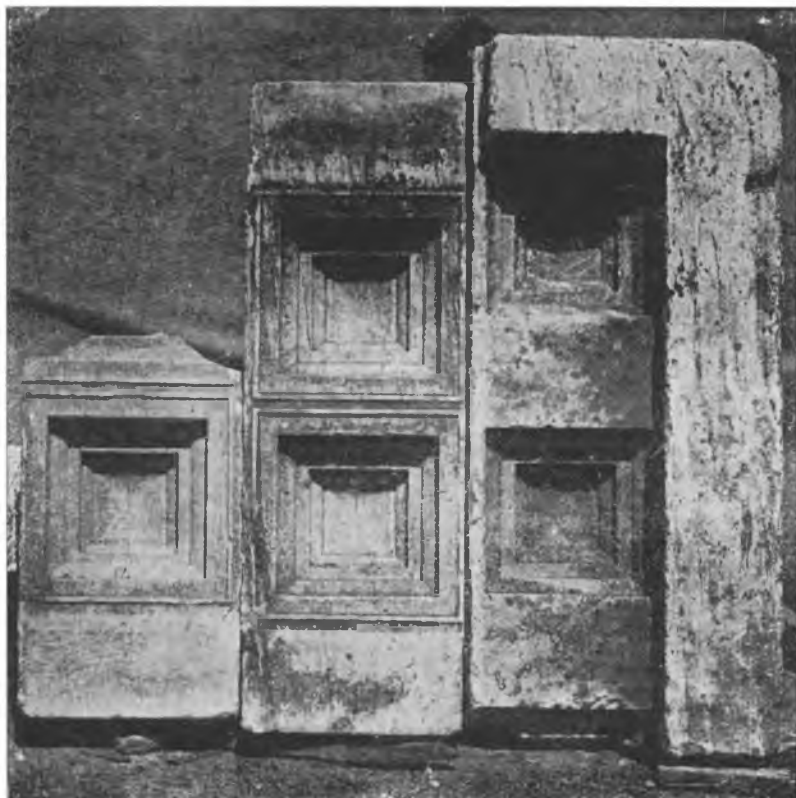


PARTENON. Śmiałość kwadratowych profili

Od dwóch tysięcy lat ci, którzy widzą Partenon, czują, że to kluczowy moment w historii architektury.

Stoimy przed kluczowym momentem. W obecnej epoce, kiedy sztuka błądzi po omacku, a malarstwo, znajdując powoli formuły zdrowej ekspresji, tak brutalnie uderza widza, Partenon przynosi pewność: najwyższe emocje matematycznej natury. Sztuka to poezja: zmysłowe emocje, radość umysłu, który mierzy i ocenia, rozpoznanie osiowej zasady, która sięga głębi naszego bytu. Sztuka to ów czysty wytwór umysłu, który w swoich największych osiągnięciach ukazuje nam szczyt *twórczości*, jaki

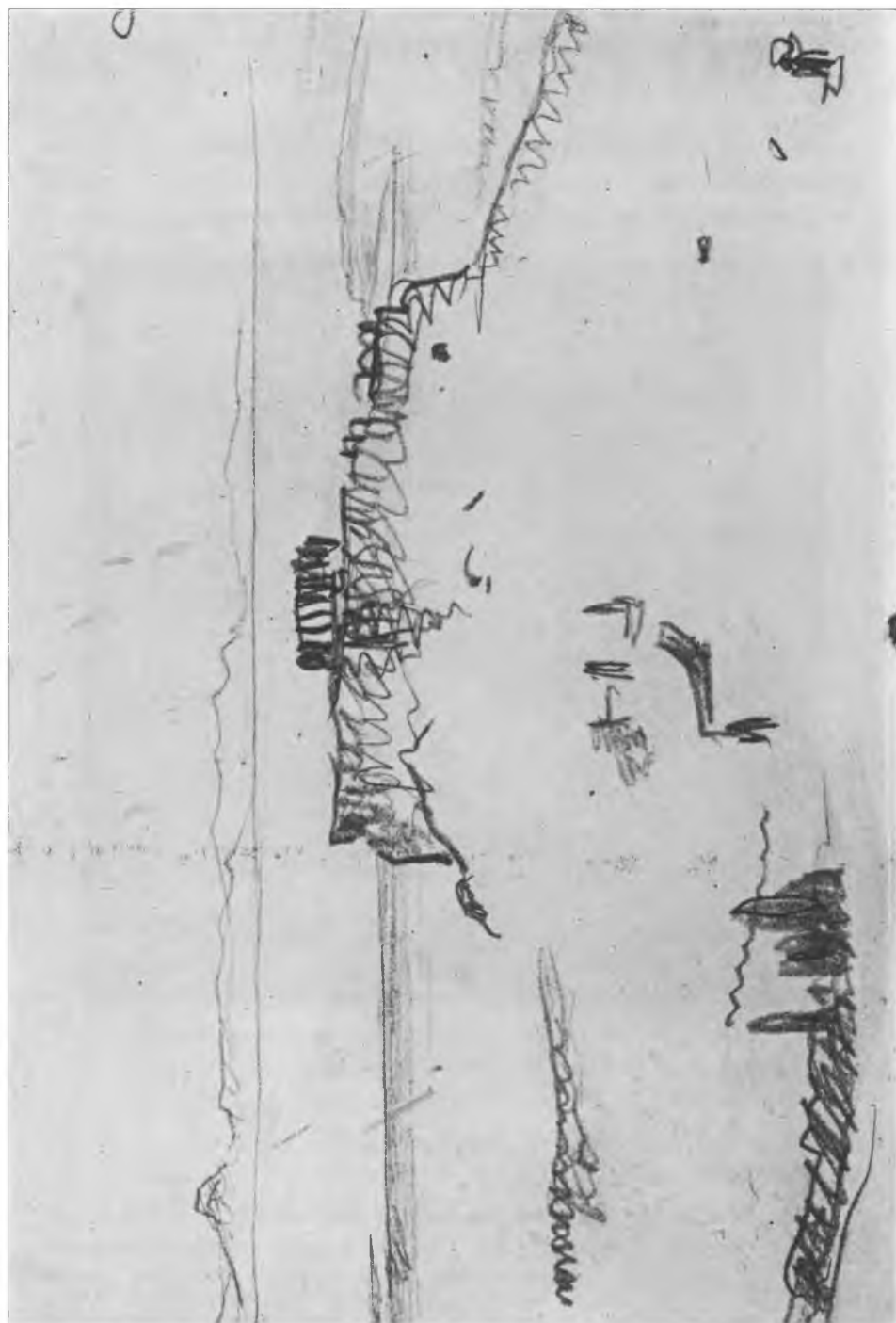
człowiek jest w stanie osiągnąć. A człowiek doznaje wielkiego szczęścia,
gdy *czuje, że tworzy*.



PARTENON. Śmiałość kwadratowych profili, surowość, wyniosłość

NOTA

Zdjęcia ilustrujące ten rozdział pochodzą z książki Collignona *Le Parthénon*, opublikowanej przez Éditions Albert Morancé, 30 et 32, rue de Fleurus, Paris, oraz z *L'Acropole* tego samego wydawcy. Te dwie wspaniałe prace, stanowiące rzetelną dokumentację Partenonu i Akropolu, mogły powstać dzięki talentowi Frédérica Boissonnasa, fotografa, którego wytrwałość, pomysłowość i warsztat plastyczny objawiły nam to, co najistotniejsze w dziełach greckiej epoki klasycznej.



AKROPOL W ATENACH (pejzaż)



PARTENON. Tympan frontonu jest nagi.
Profil gzymsu jest napięty jak inżynierski wykres



Zdjęcie: Hostache

DOMY SERYJNE

Zaczęła się wielka epoka.

Zapanował nowy duch.

Przemysł pędzący niczym rzeka do swojego ujścia przynosi nam nowe narzędzia dosłownie do tej nowej epoki, w którą tchnięło nowego ducha.

Prawa ekonomii niepodzielnie rządzą naszymi czynami i myślami.

Problem domu to problem epoki. Dziś zależy od niego równowaga społeczeństw. W epoce odnowy głównym zadaniem architektury jest rewizja wartości, rewizja podstawowych elementów domu.

Produkcja seryjna opiera się na analizie i eksperymencie.

Wielki przemysł musi się zająć budownictwem i wdrożyć produkcję seryjną elementów składowych domu.

Trzeba stworzyć ducha produkcji seryjnej,

ducha produkcji seryjnej domów,

ducha życia w domach seryjnych,

ducha tworzenia domów seryjnych.

Jeśli wyrzucimy z serca i umysłu martwe koncepcje domu i spojrzymy na tę kwestię krytycznie i obiektywnie, dojdziemy do domu narzędzia, domu seryjnego, zdrowego (także moralnie) i pięknego jak narzędzia pracy towarzyszące naszemu życiu.

Pięknego dzięki ożywieniu, jakie zmysł artystyczny wnosi w zwykłe, surowe organy.

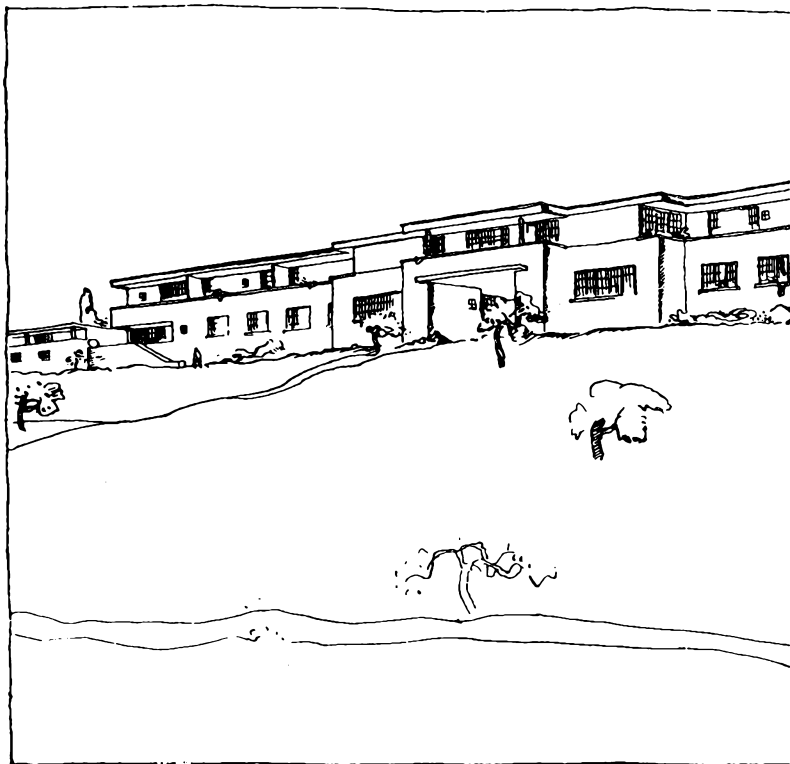
Ustalono program. Panowie Loucheur i Bonnevey domagają się w parlamencie ustawy dekretującej budowę pięciuset tysięcy tanich mieszkań. To wyjątkowa okoliczność w historii budownictwa – okoliczność, która wymaga też wyjątkowych środków.

Wszystko trzeba zrobić; nic nie jest gotowe do realizacji tego wielkiego programu. *Brakuje odpowiedniego stanu ducha.*

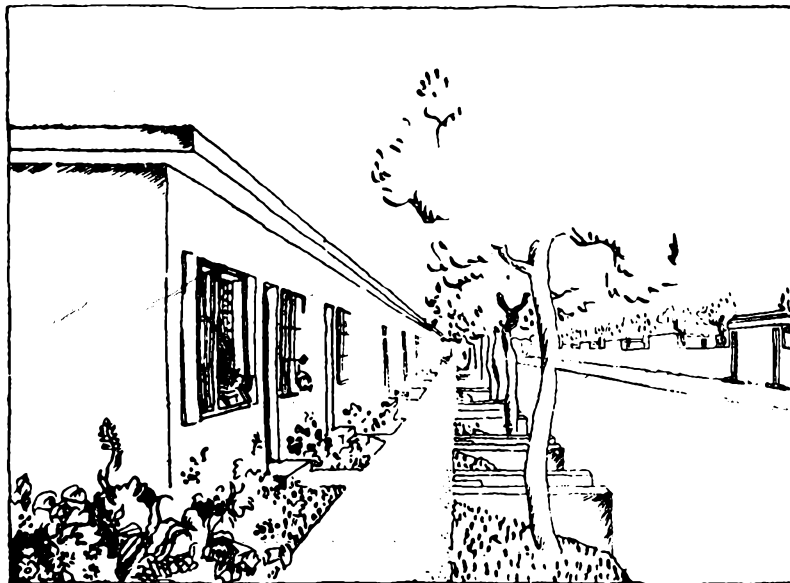
Stanu ducha koniecznego do budowania domów seryjnych, stanu ducha koniecznego do mieszkania w domach seryjnych, stanu ducha koniecznego do projektowania domów seryjnych.

Wszystko trzeba zrobić; nic nie jest gotowe. Trudno mówić o jakiejś specjalizacji w budowaniu domów mieszkalnych. Nie ma odpowiednich fabryk ani wyspecjalizowanych fachowców.

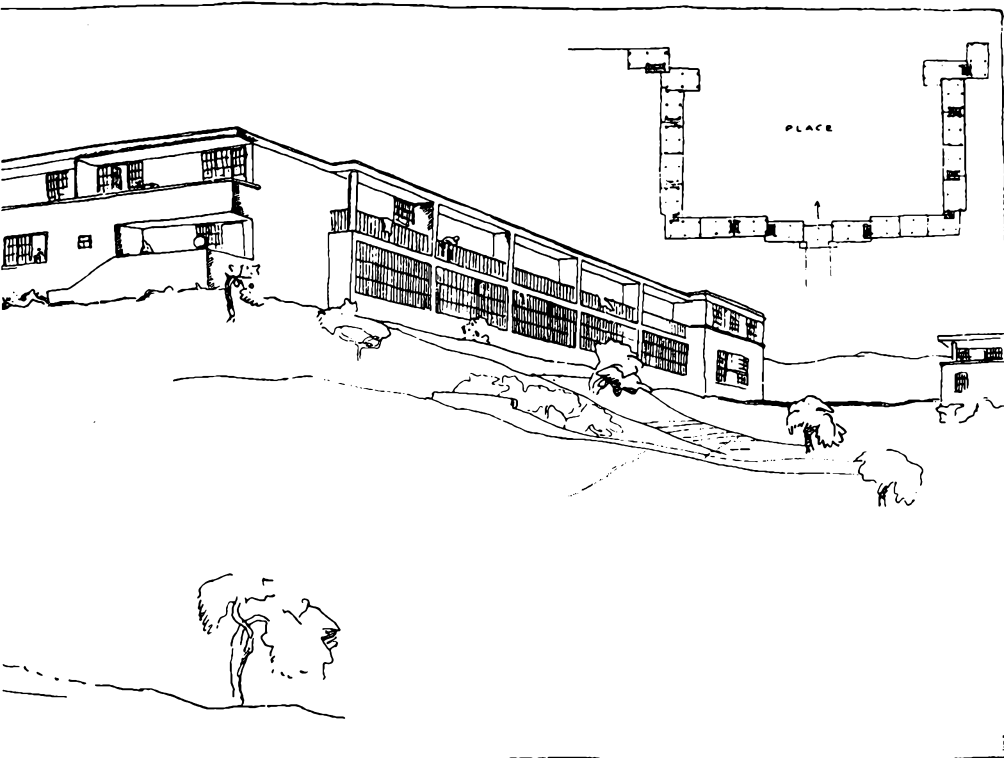
Gdyby tylko narodził się duch seryjności, wszystko w mgnieniu oka stanęłoby na nogi. We wszystkich bowiem gałęziach budownictwa przemysł, potężny jak siły przyrody, dynamiczny jak rzeka zmierzająca do ujścia, jest coraz wyraźniej nastawiony na wykorzystywanie surowców naturalnych i produkowanie tego, co nazywamy „nowymi materiałami”. Jest ich mnóstwo: nowe zaprawy i wapna, profilowana stal, ceramika, materiały izolacyjne, przewody, okucia, tynki wodoodporne itp., itd. Wszystko to występuje na razie w nieładzie, jest dopasowywane na poczekaniu, wymaga ogromnych nakładów pracy i daje dziwaczne rezultaty. Wszystko dlatego, że poszczególne elementy konstrukcyjne nie są produkowane seryjnie. Że z braku odpowiedniego stanu ducha nie zdecydowano się na racjonalną analizę tych przedmiotów ani tym bardziej samej konstrukcji; duch seryjności jest zniechęcony przez architektów i mieszkańców (w drodze zakazania i perswazji). Proszę pomyśleć: dochodzimy, i to zdyszani, do czegoś takiego jak r-e-g-i-o-n-a-l-i-z-m! Uff! Najzabawniejsze, że skłania nas do tego ruina podbitych krajów. Wobec wielkiego zadania odbudowy sięgnęliśmy po fletnię Pana i na niej gramy – gramy w komitetach i komisjach. A potem głosujemy nad rozwiązaniami.



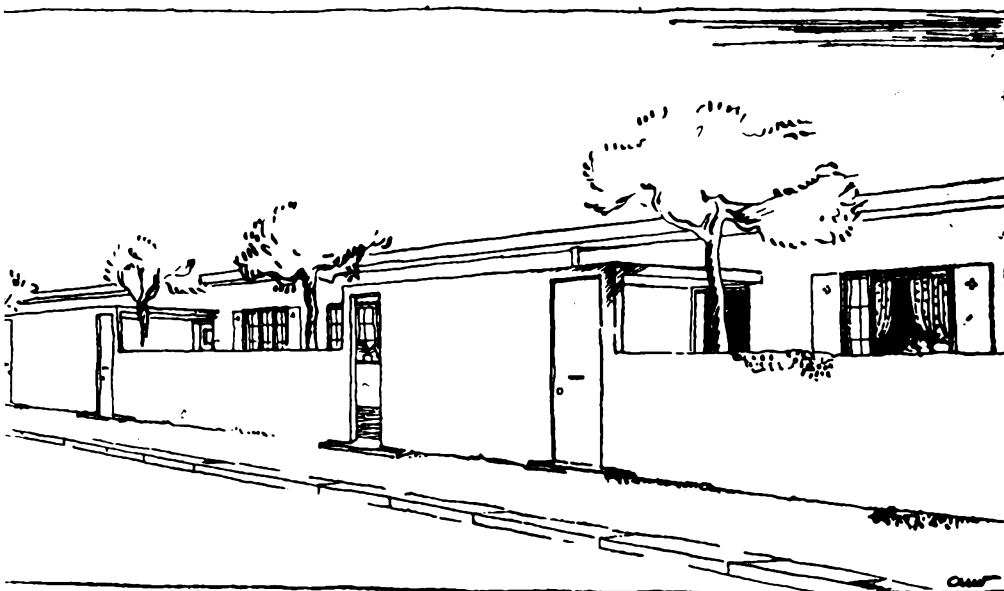
Le Corbusier, 1915. Zespół domów seryjnych opartych na szkielecie Domino. W 1915 roku ceny stali i betonu pozwalały na szerokie stosowanie żelazobetonu. Szttywne szkielety były dostarczane przez fabrykę na sześciu wcześniej wypoziomowanych kostkach, a następnie układane nad ziemią. Mury i ścianki były tylko lekkim wypełnieniem, które niewykwalifikowany robotnik mógł wykonać z gliny, cegieł lub pustaków. Wysokość od jednej do drugiej płyty



Le Corbusier, 1920. Domy z lanego betonu. Są budowane od góry, tak jakby napełniało się butelkę ciekłym betonem. Dom powstaje w trzy dni. Wylania się



była powiązana z wysokością drzwi i prześwitów, szaf oraz okien, które należały do tych samych modułów. W odróżnieniu od obecnych zwyczajów pochodzącą z fabryk stolarkę wstawiano wcześniej niż ściany, co automatycznie dyktowało ich ułożenie; ściany były wznoszone wokół stolarki, dzięki czemu dom mógł budować zaledwie jeden rzemieślnik: murarz. Pozostawało tylko zamocować rury. (W niedalekiej przyszłości będzie można wykorzystać dużo doskonalsze okna od tych, jakimi dysponujemy dzisiaj)



z formy jak odlew. Tak „bezcerebralne” zabiegi budzą jednak sprzeciw; nie ufamy domowi zbudowanemu w trzy dni; ma być rok, spiczasty dach, lukarny i pokoje na poddaszu!

Na przykład nad tym, które warte jest przytoczenia: chodzi o wywieranie nacisku na Kompanię Kolei Północnych, by zobowiązać ją do wybudowania na trasie Paryż–Dieppe trzydziestu stacji w różnym stylu, ponieważ każda z trzydziestu stacji mijanych przez ekspres ma jakieś wzgórze i jabłonkę, stanowiące o jej charakterze, duszy itd. Nieszczęsna fletnia Pana!

Pierwsze efekty ciągłego rozwoju przemysłowego w budownictwie widać na tym wstępnym etapie: materiały naturalne zostają zastąpione przez sztuczne, a niejednorodne i kruche przez jednorodne, sztuczne materiały wypróbowywane w laboratoriach i produkowane z elementów o stałym składzie. Materiały naturalne, nieskończenie różnorodne powinny zostać zastąpione przez materiały o stałym składzie chemicznym.

Poza tym domaga się swych praw Ekonomia: profilowana stal, a ostatnio żelazobeton to czyste wyniki obliczeń, wykorzystujące materię precyzyjnie i do granic możliwości; podczas gdy dawna drewniana belka mogła zawierać jakiś zdradliwy sęk, a jej ociosanie prowadzi do sporej utraty materiału.

Wreszcie w niektórych dziedzinach do głosu doszli specjaliści od techniki. Szybko rozwijają się usługi wodne i elektryczne; przy projektowaniu centralnego ogrzewania bierze się już pod uwagę strukturę ścian i okien – powierzchni chłodzących; tym samym kamień, dobry naturalny kamień w murach grubych na metr został wyrugowany przez lekkie ścianki z pustaków żuźlowych itd. Elementy uznawane do niedawna za niezniszczalne znikają: dachy nie muszą już być strome, by odprowadzać wodę, wielkie i piękne framugi okienne przeszkadzają, gdyż odgradzają i zabierają światło; masywne, drewniane meble, wydawałoby się wieczne, wcale takie nie są, ponieważ rozłazą się i pękają od grzejników, podczas gdy trzymilimetrowa sklejka pozostaje nietknięta itd.

W starych dobrych czasach (niestety one wciąż trwają) widywaliśmy konie wożące na plac budowy gigantyczne kamienie, które następnie cięto, szlifowano, targano na rusztowanie i długo dopasowywano, sprawdzając z miarką w rękę każdą z sześciu płaszczyzn; dom budowano dwa lata; dziś stawia się kamienicę w kilka miesięcy; Kompania Kolei Paryż–Orlean właśnie ukończyła budowę swojej wielkiej chłodni w Tolbiac. Na budowę zwożono jedynie żwir i żużel wielkości orzecha; ściany są

ciennie jak membrana; w budynku przechowuje się towary o olbrzymiej masie. Cienkie mury chronią przed różnicą temperatur, a jedenastocentymetrowe ścianki utrzymują ciężki towar. Świat się zmienił!

Mieliśmy poważny kryzys transportowy; zdano sobie sprawę, że domy mają olbrzymi tonaż. A gdyby tak zmniejszyć ten tonaż o cztery piąte? Oto nowoczesny stan ducha.

Wojna obudziła nas z letargu; mówiono o tayloryzmie; stosowano tę metodę. Przedsiębiorcy kupowali maszyny – pomysłowe, cierpliwe i sprawne. Czy place budowy będą niedługo fabrykami? Mówi się o domach, które będzie się stawiać, lejąc z góry ciekły beton, w jeden dzień, tak jakby napelniało się butelkę.

W końcu, wypuściwszy z fabryk tyle dział, samolotów, ciężarówek i wagonów, postawiono pytanie: czy nie można produkować domów? Oto prawdziwie nowoczesny stan ducha. Nic nie jest gotowe, lecz wszystko da się zrobić. W ciągu najbliższych dwudziestu lat przemysł wyprodukuje standardowe materiały podobne do tych w metalurgii; technika grzewcza, oświetleniowa i konstrukcyjna wykroczy daleko poza to, co znamy dzisiaj. Place budowy nie będą przypadkowymi miejscami, gdzie piętrzą się problemy; dzięki spójnym, skutecznym metodom, organizacja spraw finansowych i społecznych pozwoli rozwiązać problem mieszkaniowy, a place budowy staną się gigantyczne, zaplanowane i zarządzane jak administracja państwowa. Miejskie i podmiejskie parcele będą rozległe i ortogonalne, a nie rozpaczliwie bezkształtne; umożliwi to zastosowanie rozwiązań seryjnych i uprzemysłowienie placów budowy. Przestaniemy może wreszcie budować „według miary”. Nieuchronna ewolucja społeczna przekształci relacje między lokatorami a właścicielami, zmieni koncepcję mieszkania, miasta zaś przestaną być chaotyczne i zapanuje w nich porządek. Dom nie będzie już tą ciężką masą rzucającą wyzwanie czasowi, drogim przedmiotem świadczącym o bogactwie; będzie narzędziem, tak jak staje się nim samochód. Dom nie będzie już archaicznym tworem, silnie zakorzenionym w ziemi dzięki głębokim fundamentom budowanym „na twardo” – tworem, który już od dawna darzy się takim samym kultem jak rodzinę, naród itd.

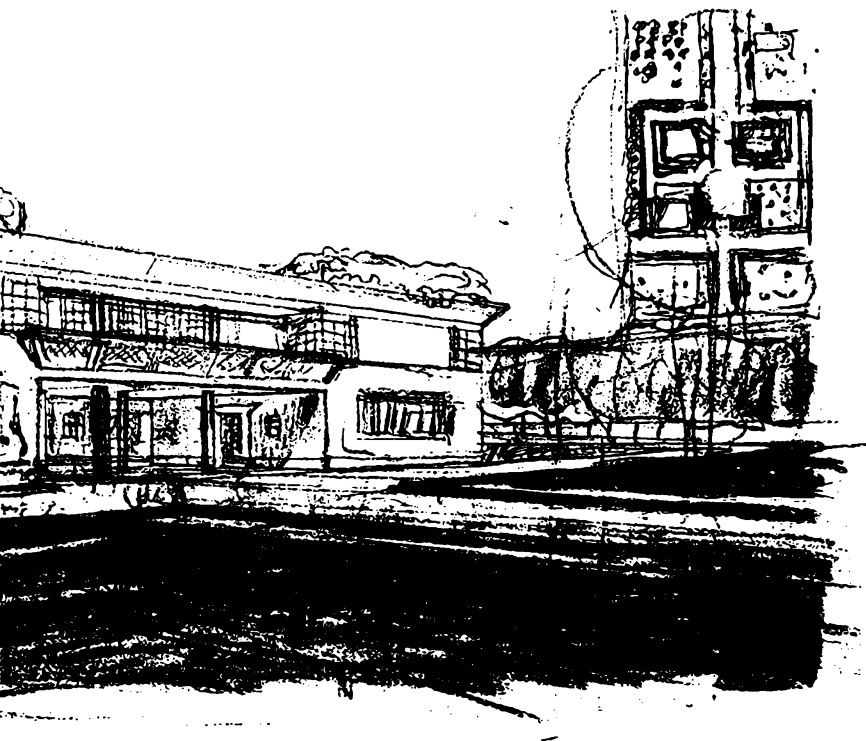
Jeśli wykorzenimy z serca i umysłu niezmiennie koncepcje domu i rozpatrzymy tę kwestię z krytycznego, obiektywnego punktu widzenia,



Le Corbusier, 1915. Dom Domino. Zabieg konstrukcyjny zastosowano tu w odniesieniu do willi, której cena za metr sześcienny odpowiada cenie domku robotniczego. Architektoniczne zasoby tej konstrukcji umożliwiają szerokie, rytmiczne ujęcie i pozwalają

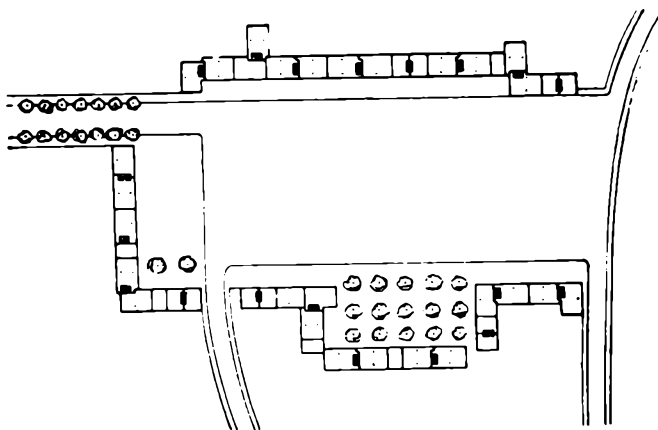


dojdziemy do domu narzędzia, domu seryjnego dostępnego dla wszystkich, nieporównywalnie zdrowszego (także moralnie) niż stary i odznaczającego się pięknem, jakie cechuje towarzyszące nam narzędzia pracy.



na stworzenie prawdziwej architektury. Właśnie tutaj zasada domu seryjnego dowodzi swojej moralnej wartości: chodzi o pewną więź między domem bogacza i biedaka, o mieszkaniową przyzwoitość bogacza

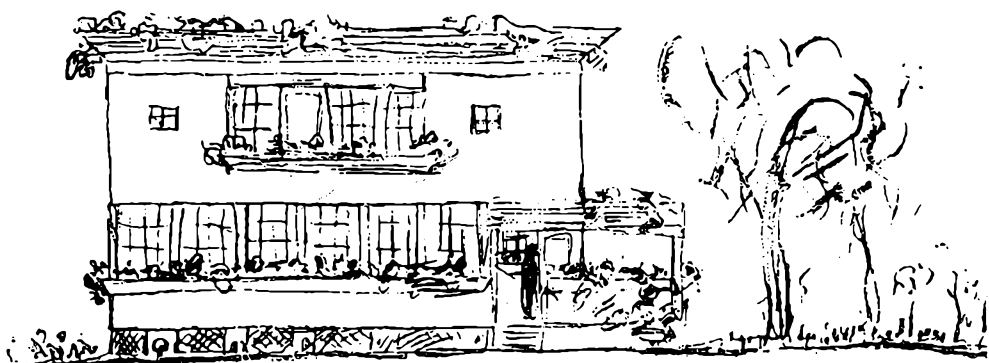
Będzie on też piękny dzięki ożywieniu, jakie wniesie do jego precyzyjnych, czystych organów zmysł artystyczny.



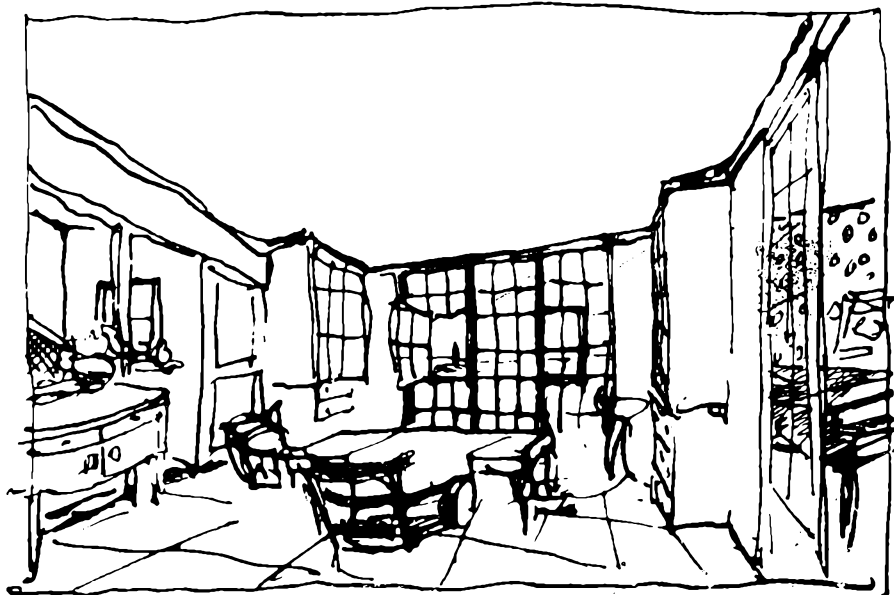
Parcela Domino

Trzeba jednak stworzyć stan ducha konieczny do mieszkania w domach seryjnych.

Każdy słusznie marzy o schronieniu i o bezpieczeństwie w swoim mieszkaniu. Ponieważ obecnie jest to niemożliwe, owo marzenie, uznawane za mrzonkę, powoduje istną uczuciową histerię; budowa domu przypomina trochę spisanie testamentu... Kiedy zbuduję własny dom...

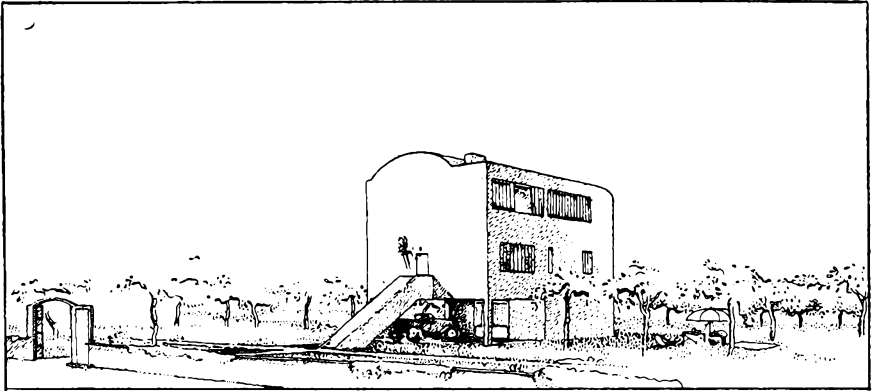


Dom Domino. Mieszkanie i warsztat. Żadnych ścian nośnych; okna okalające cały dom

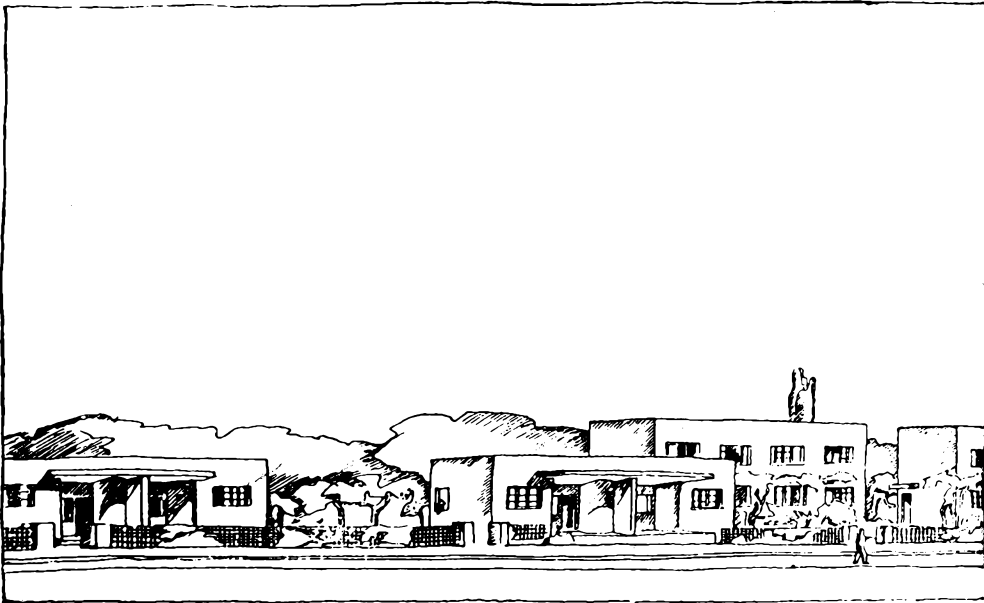


Le Corbusier, 1915. Wnętrze domu Domino. Okna seryjne, drzwi seryjne, szafki seryjne: dopasowujemy dwa, cztery, dwanaście elementów okiennych; drzwi z prześwitem, dwie pary drzwi z dwoma prześwitami albo dwie pary drzwi bez prześwitu itd., przeszkłone szafki z szufladami na biblioteczkę, komody, kredensy itp. Wszystkie te elementy, dostarczane przez wielki przemysł, opierają się na wspólnym module; są dokładnie dopasowane jedno do drugich. Po odlaniu szkieletu domu łączymy je w pustym budynku, podpierając tymczasowo listwami; puste przestrzenie wypełniamy kwadratami z gipsu, cegiel lub lat; postępujemy w odwrotnej kolejności niż zwykle i zyskujemy miesiące. Zyskujemy także niezwykle ważną jedność architektoniczną, a dzięki modułowi proporcje pojawiają się w domu niejako automatycznie

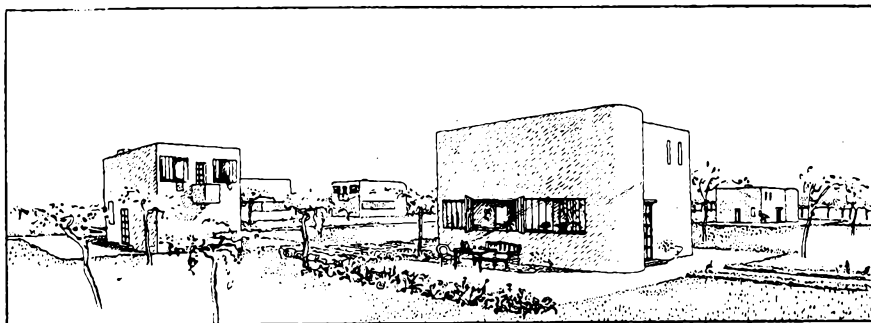
postawię w przedsionku swój pomnik, a moja psinka Ketty będzie miała swój salon. Kiedy będę pod własnym dachem itd. Temat dla neurologa. Kiedy przychodzi czas postawienia tego domu, nie jest to czas dla murarza czy technika – to czas, w którym każdy pisze poemat. Dlatego od czterdziestu lat w naszych miastach i na peryferiach mamy nie domy, lecz poematy – poematy babiego lata, gdyż dom to zwieńczenie życia... Ów moment, kiedy jesteśmy dostatecznie starzy i zużyeci, by paść ofiarą reumatyzmu i śmierci oraz... wariackich pomysłów.



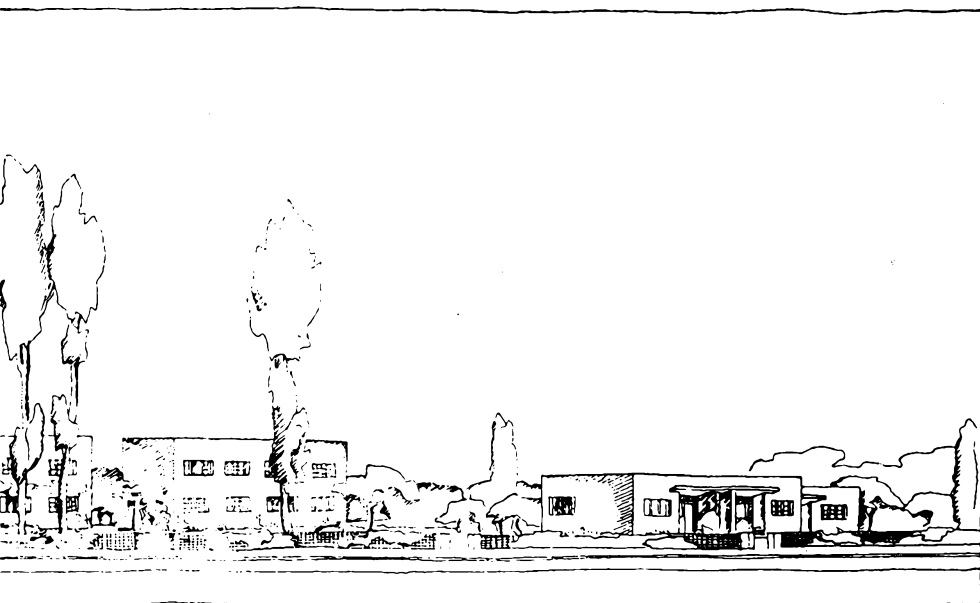
Le Corbusier, 1922. Dom artysty; konstrukcja z żelazobetonu i podwójne ściany o grubości 4 centymetrów każda, odlane przez maszynę. Jasno sformułować zagadnienie; określić typowe potrzeby mieszkaniowe; rozwiązać problem tak, jak są rozwiązywane wagony, narzędzia itp.



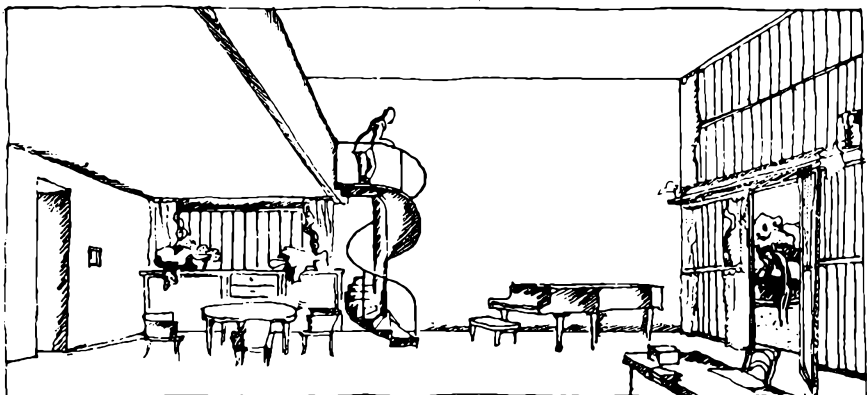
Le Corbusier, 1919. Domy z grubego betonu. Teren to ławica żwirowa. Kamieniolom na placu; żwir wymieszany z wapnem tworzy płyty o grubości 40 centymetrów; podłogi z żelazobetonu. Specyficzna estetyka jest bezpośrednim efektem zabiegu konstrukcyjnego. Ekonomia nowoczesnego placu budowy



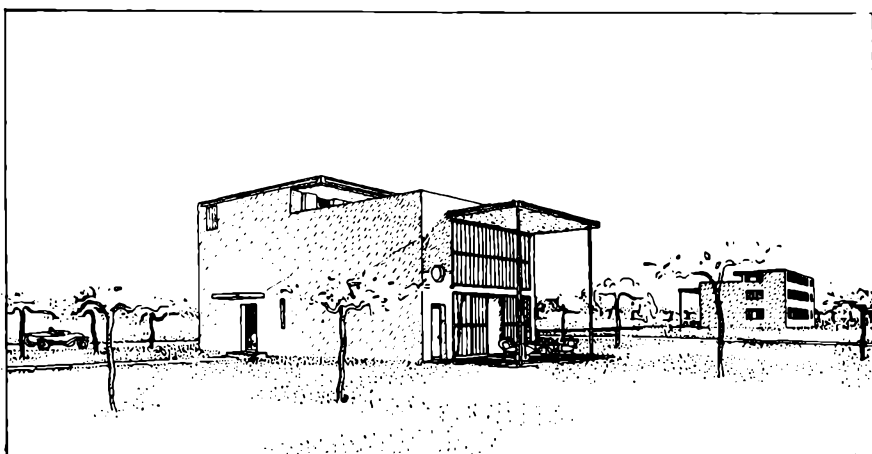
Le Corbusier, 1922. Seryjny dom robotniczy. Prawidłowy podział gruntu, ten sam dom można oglądać pod różnymi kątami. Cztery betonowe słupy; ściany odlane maszynowo. Estetyka? Architektura to kwestia plastyki, nie romantyzmu



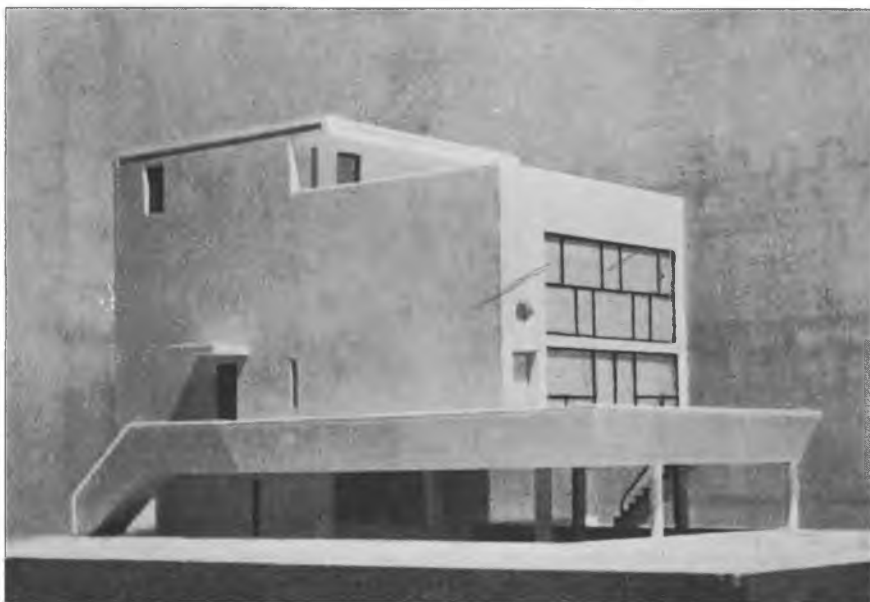
wymusza stosowanie linii prostej, która jest wielką zdobyczą nowoczesnej architektury, prawdziwym dobrodziejstwem. Trzeba oczyścić nasze umysły z romantycznych pajęczyn



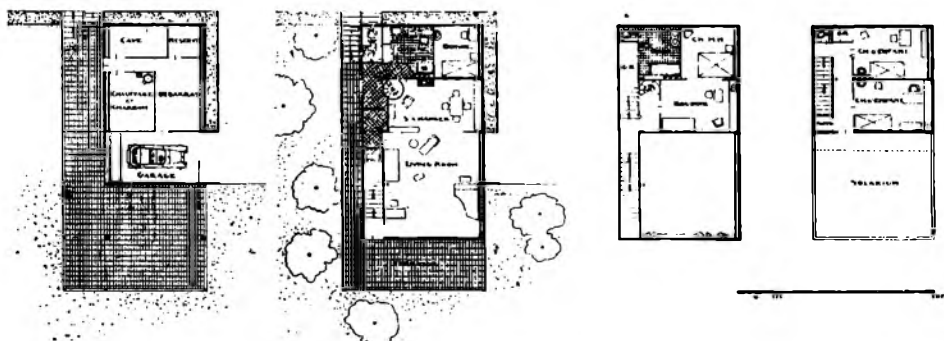
Le Corbusier, 1921. Dom seryjny Citrohan (żeby nie powiedzieć Citroën). Innymi słowy, dom jak samochód, zaprojektowany jak pociąg albo kabina statku. Obecne potrzeby mieszkaniowe mogą zostać sprecyzowane i wymagają jakiegoś rozwiązania. Należy działać wbrew staremu domowi, który źle wykorzystywał przestrzeń. Należy (obecna konieczność: koszt własny) uznać dom za maszynę do mieszkania czy narzędzie. Kiedy otwieramy warsztat, kupujemy do niego narzędzia; kiedy zakładamy rodzinę, wynajmujemy dziś idiotyczne mieszkania. Do tej pory czyniliśmy z domu chaotyczny zbiór wielkich pomieszczeń; miejsca zawsze było w nich za dużo i jednocześnie za mało. Na szczęście dziś nie mamy już pieniędzy, by pielęgnować ten zwyczaj, a ponieważ nie chcemy we właściwy sposób spojrzeć na problem (maszyna do mieszkania), nie możemy budować w miastach i efektem tego jest straszliwy kryzys: z takim budżetem moglibyśmy budować wspaniale urządzone kamienice, pod warunkiem, rzecz jasna, że zmieni się mentalność lokatorów; zresztą muszą oni poddać się konieczności. Okna i drzwi powinny mieć stałe wymiary; wagony i limuzyny dowiodły nam, że człowiek przechodzi przez niewielkie otwory i że miejsce można obliczyć z dokładnością do centymetra kwadratowego; przestępstwem jest budować WC o powierzchni 4 metrów kwadratowych. Ponieważ cena budynku wzrosła czterokrotnie, należy zmniejszyć o połowę stare ambicje architektoniczne i przynajmniej o połowę objętość domów; to już problem technika; odwołujemy się do zdobyczy przemysłu; całkowicie zmieniamy swój stan ducha.



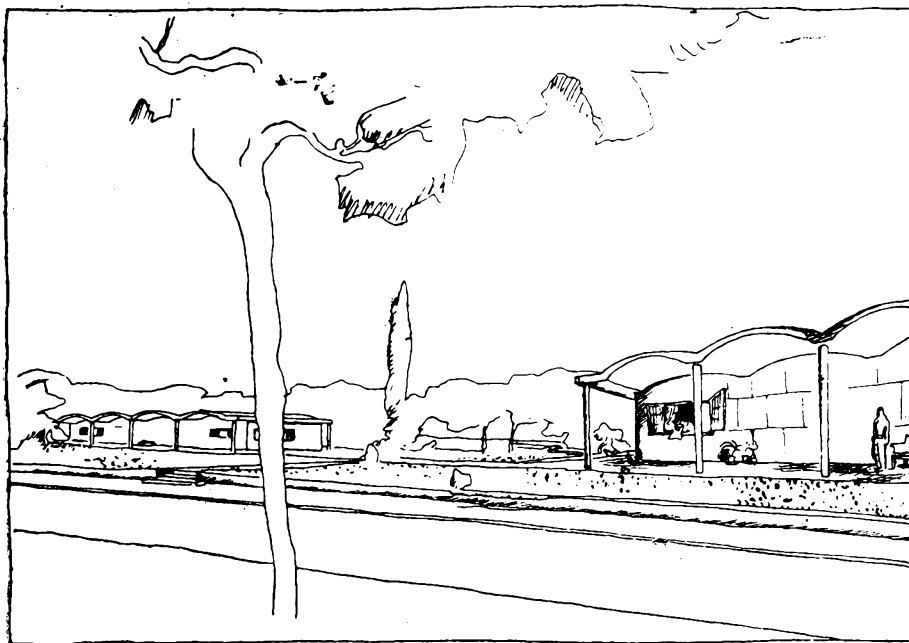
Le Corbusier, 1922. Willa seryjna, 72 metry kwadratowe. Konstrukcja z lanego betonu. Salon 9 × 5 metrów; kuchnia, służbówka; sypialnia, łazienka, gabinet; dwie sypialnie, taras



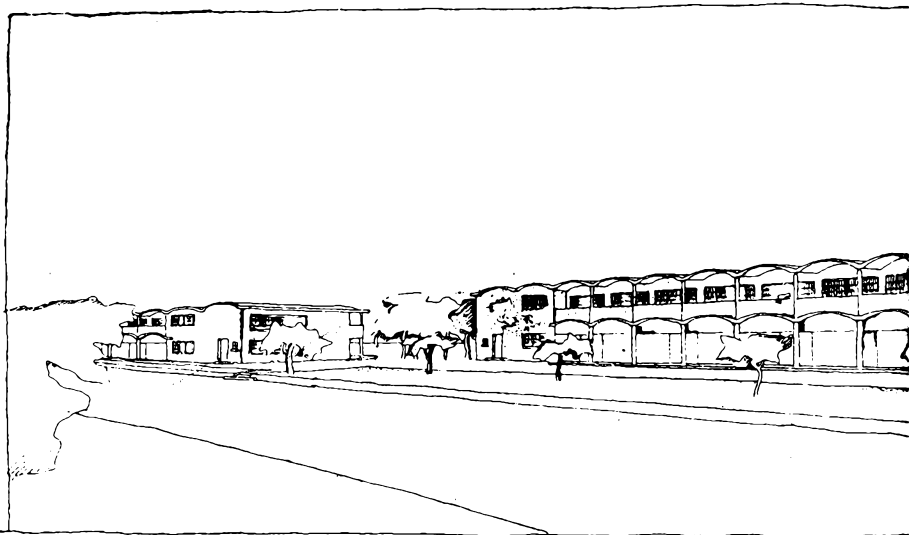
Piękno? Pojawia się zawsze wraz z celem i środkami, *które operują proporcją*; proporcje nie kosztują właściciela, a jedynie architekta. Serce wzruszy się tylko wtedy, gdy zadowolimy rozum, a może się to stać, kiedy wszystko jest należycie obliczone. Nie powinniśmy się wstydzić, że mieszkamy w domu bez spadzistego dachu, że ściany są gładkie jak płyty blachy, a okna przypominają konstrukcje fabryczne. Możemy być za to dumni, że posiadamy dom równie praktyczny jak maszyna do pisania



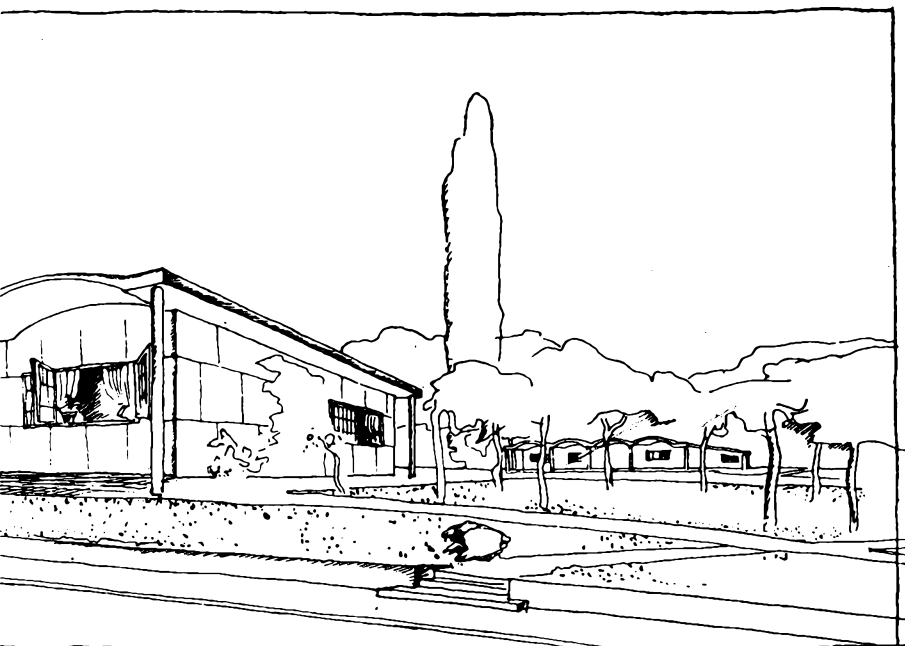
Le Corbusier, 1921. Dom Citrohan. Konstrukcja z płyt betonowych odlewanych na miejscu i stawianych przy pomocy wciągarki. Ściany z trzycentymetrowych betonowych membran przymocowanych do blachy z dwudziestocentymetrowym odstępem; płyty podłogowe w tym samym module; fabryczne ramy okienne z wentylacją w tym samym module. Rozkład pomieszczeń dostosowany do potrzeb rodziny; obfite światło dostosowane do przeznaczenia pomieszczeń; wszystko, co potrzebne do utrzymania higieny, służba potraktowana z szacunkiem



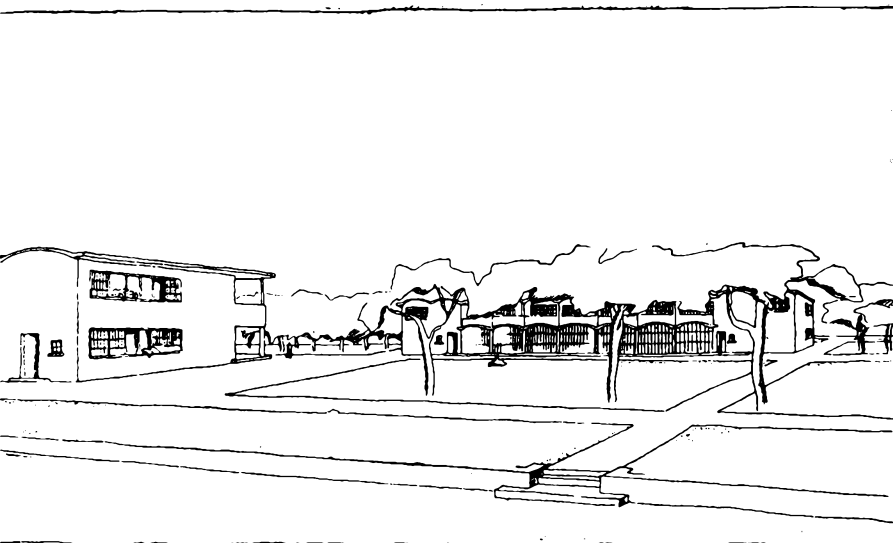
Le Corbusier, 1919. Dom Monol. Kryzys transportowy: zwykły dom jest zbyt ciężki: cegły, stolarka, cement, bruk, dachówki i wiązania są wożone po Francji długimi łańcuchami wagonów. Wobec tego należy postawić problem domu produkowanego fabrycznie. Zasada konstrukcyjna: zespoły płyt azbestocementowych o grubości 7 milimetrów stanowią fundamenty o wysokości 1 metra, wypełniane pospolitymi materiałami – znajduwanymi na miejscu kamieniami, żwirrem, materiałem z rozbiórki itp. – które wiąże się mlekiem wapiennym, pozostawiając duże



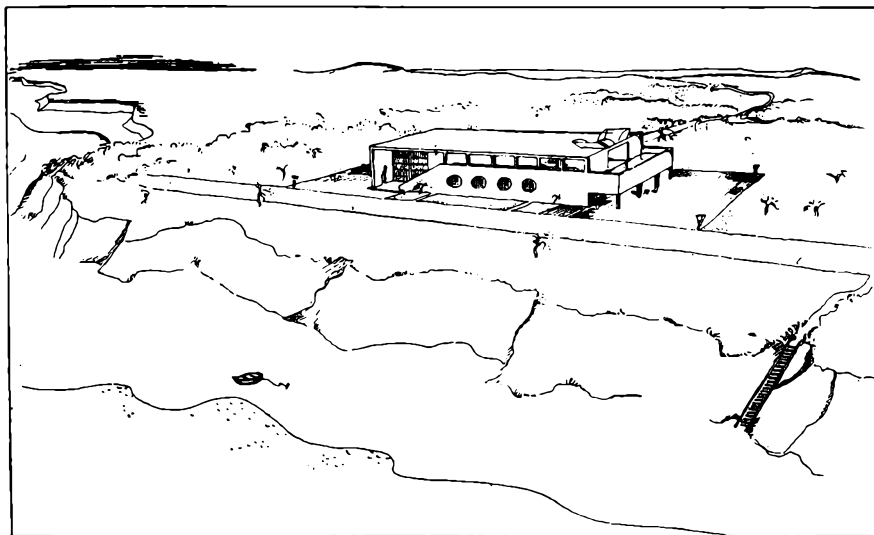
Le Corbusier. Dom Monol. Kiedy mówimy o domach seryjnych, trzeba też mówić o podziale gruntu. Jedność elementów konstrukcyjnych to gwarancja piękna. Niezbędną dla zespołów architektonicznych różnorodność zapewnia parcelacja pozwalająca na wspaniałe kompozycje, na prawdziwy rytm architektury. Właściwie podzielone i seryjnie zabudowane miasto niesłoby pocucie spokoju, porządku, czystości i nieuchronnie narzucałoby mieszkańcom



dziury, co nadaje ścianie wysoki współczynnik izolacji; sufity i podłogi są zbudowane z giętych lukowo (luk bardzo napięty) arkuszy azbestocementu stanowiących oszalowanie pokrywane kilkuncentymetrową warstwą betonu. Arkusze pozostają na miejscu jako powłoka izolująca. Stolarka, okna i drzwi są wstawiane w tym samym czasie, co płyty azbestocementu. Dom jest budowany przez jedną ekipę i wymaga jedynie dostarczenia dwóch ciężarówek cementu i siedmiomilimetrowego azbestu

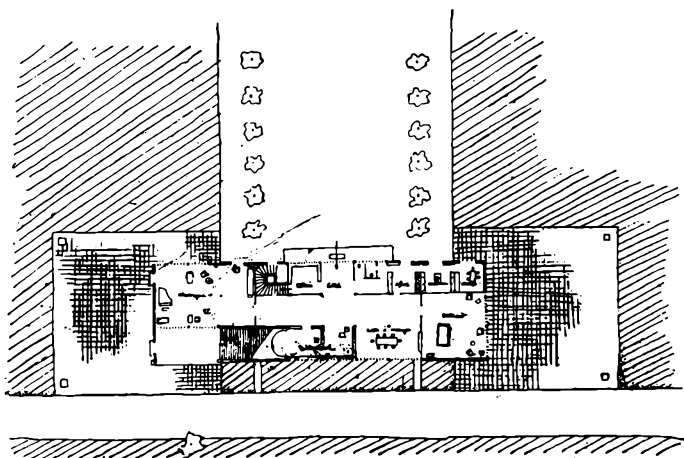


dyscyplinę; Ameryka daje przykład rezygnacji z plotów, co jest możliwe dzięki nowemu stanowi ducha, opartemu na poszanowaniu własności drugiego człowieka; przedmieścia zyskałyby dzięki temu na przestrzenności, gdyż po zniknięciu plotów wszystko staje się jaśniejsze, bardziej słoneczne

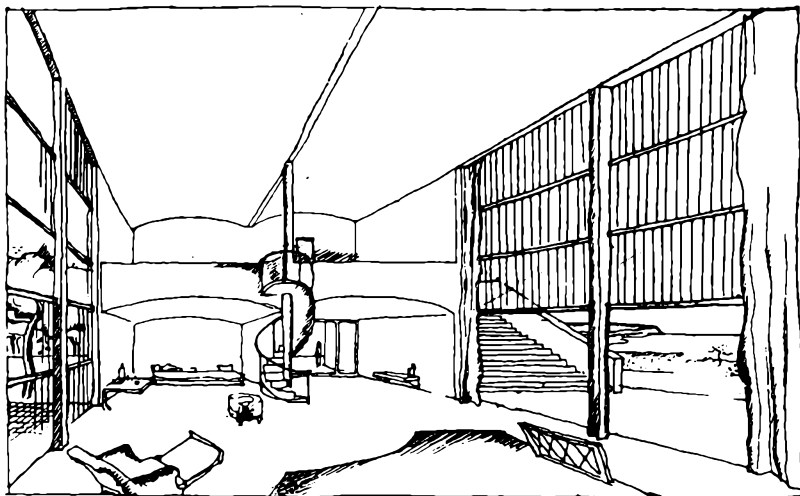


Le Corbusier, 1921. Willa nad brzegiem morza zbudowana z elementów seryjnych: słupów z żelazobetonu, ustawionych co 5 metrów w każdym kierunku, oraz płaskich sklepień z żelazobetonu. W konstrukcji tej, zbliżonej do budynków przemysłowych, plan jest dowolnie kształtowany dzięki lekkim ściankom. Koszty własne są najniższe z możliwych.

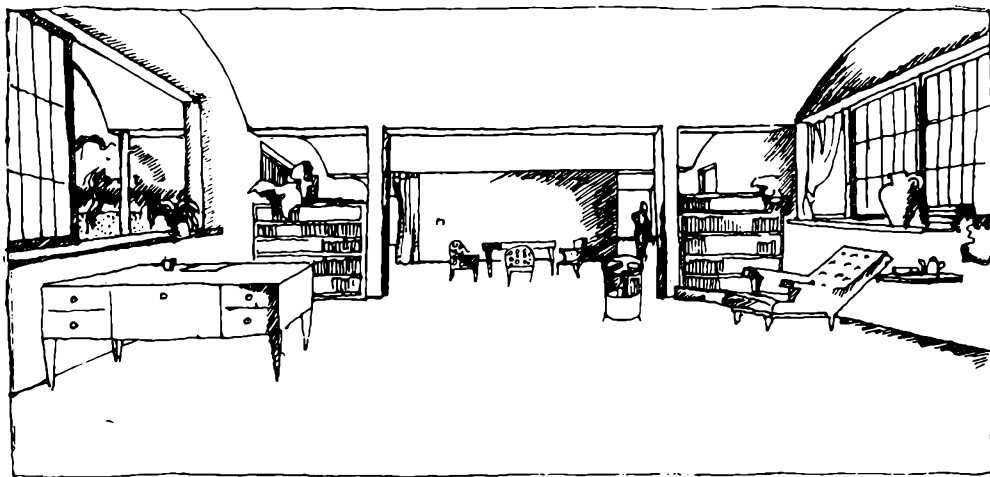
Estetyka zyskuje niezwykle istotną, modułową jedność. Rezygnacja ze skomplikowanej konstrukcji pozwala na większą powierzchnię i objętość. Lekkie ścianki można przesuwac, plan daje się łatwo zmieniać



Plan willi ukazujący regularnie rozmieszczone słupy

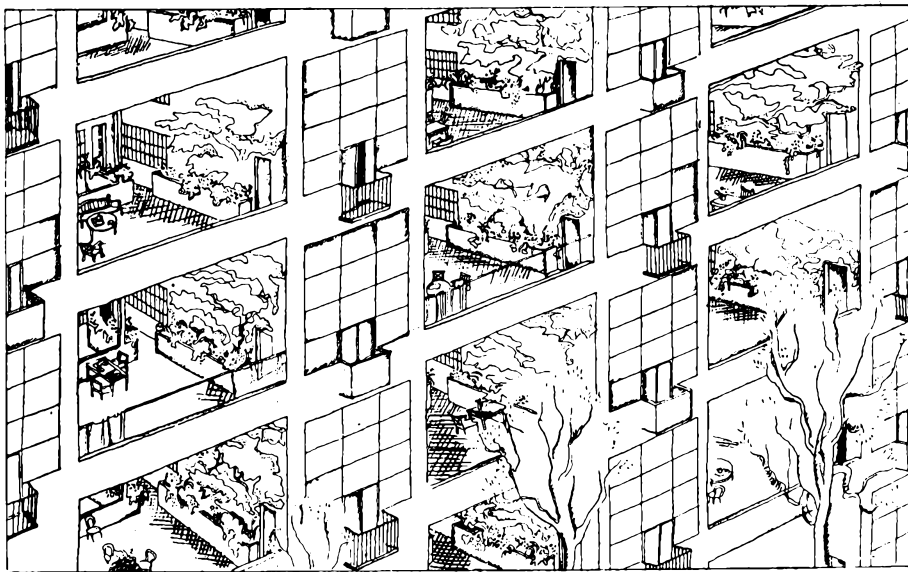
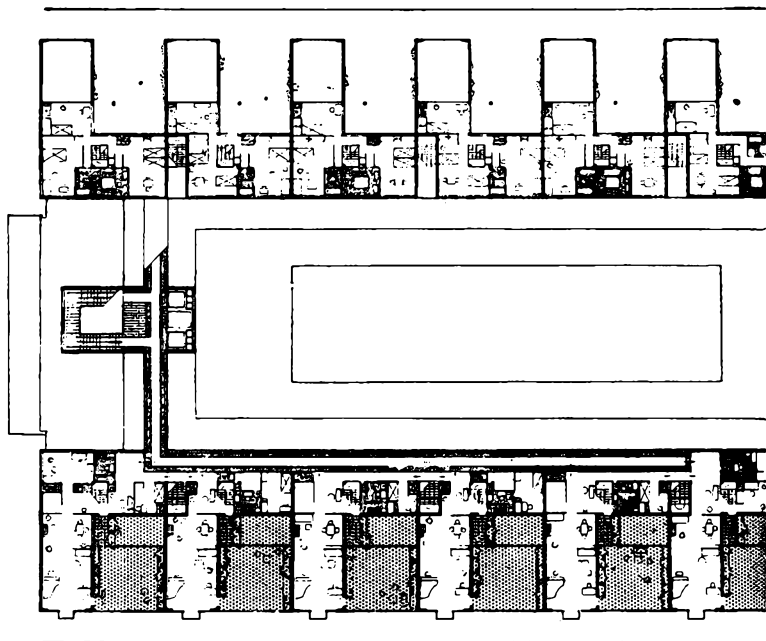


Salon w willi nad brzegiem morza. Stała odległość między słupami, płaskie sklepienia sufitu, standardowe elementy okien, pełnia i pustka stanowią główne elementy architektoniczne konstrukcji

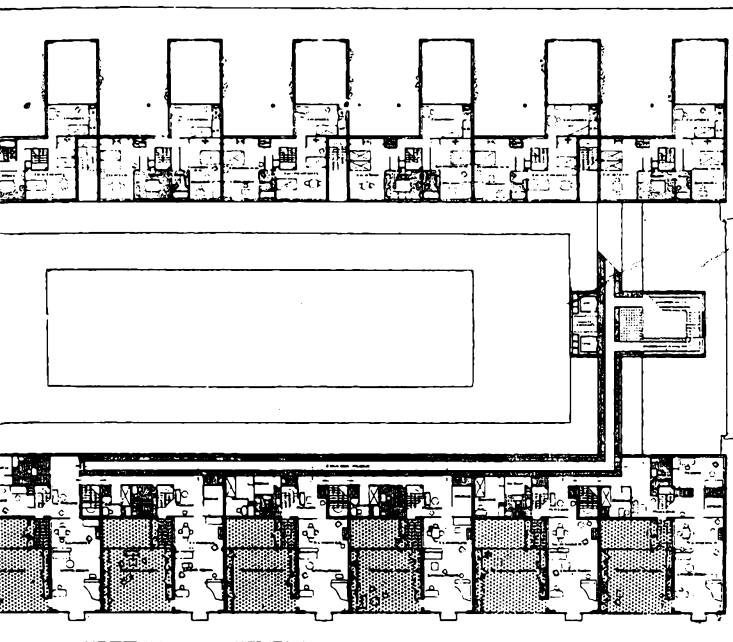


Le Corbusier. Wnętrze domu Monol zaaranżowane na wygodne mieszkanie. Gdyby wykształceni ludzie wiedzieli, że da się produkować seryjnie doskonale harmonijne domy, tańsze od mieszkań w centrum, wywarliby presję na koleje państwowe, by zrobiły coś z żaloznymi pociągami podmiejskimi na dworcu Saint-Lazare; zachowaliby się jak berlińczycy, i o to chodzi. Można by wtedy wykorzystać rozległe tereny na przedmieściach. Dom seryjny umożliwiłby właśnie praktyczne rozwiązania o *czystej estetyce*. Trzeba jednak czekać na przebudzenie kolei żelaznych oraz wielkiego przemysłu, który powinien dostarczać elementy seryjne

„Kamienica willowa”:
sto dwadzieścia willi
jedna na drugiej



„Kamienica willowa”; fragment fasady. Każdy ogród wyraźnie odgradzony od sąsiednich

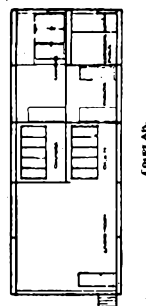
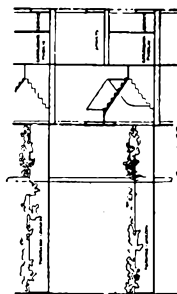
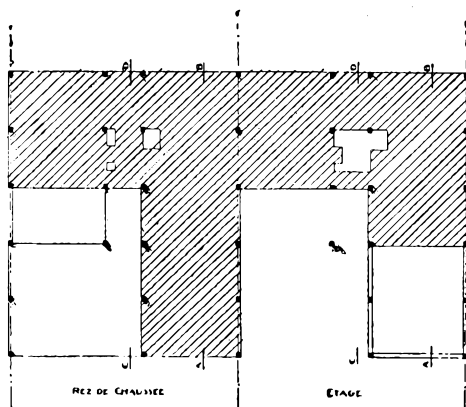


Plan jednego piętra kamienicy

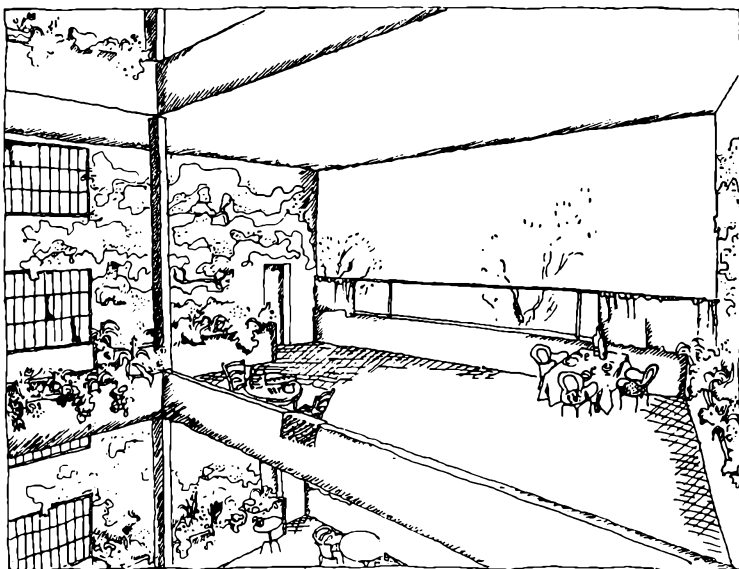
Na poziomie ulicy:
wielki hol wejściowy;
na piętrach: duża klatka
schodowa i główny
korytarz

Plan parteru kamienicy:
miejsca wykropkowane
wskazują wiszące ogrody

Le Corbusier, 1922. Duża kamienica czynszowa. Kolejne rysunki pokazują układ zespołu stu willi rozmieszczonych na pięciu poziomach. Każda z willi dwupoziomowych ma własny ogród. Firma hotelarska zarządza wspólnymi usługami i pomaga w czasach kryzysu służby (kryzysu, który dopiero się zaczyna i jest nieuchronnym zjawiskiem społecznym). Nowoczesna technika zastosowana w tak ważnej kwestii zastępuje ludzką pracę maszyną i organizacją: dotyczy to ciepłej wody, centralnego ogrzewania, chłodzenia, odkurzania, uzdatniania wody itd. Służący nie muszą pracować tylko dla

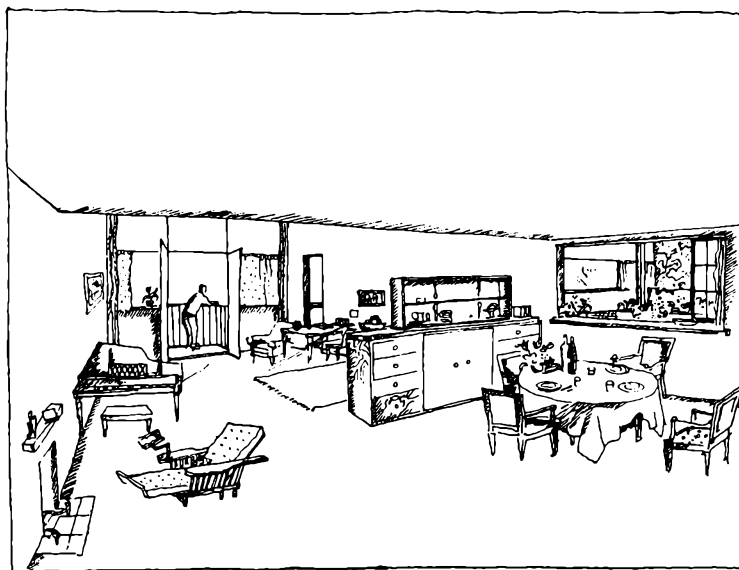


„Kamienica willowa”; konstrukcja seryjna ze słupów i płyt. Dwuwarstwowe ścianki

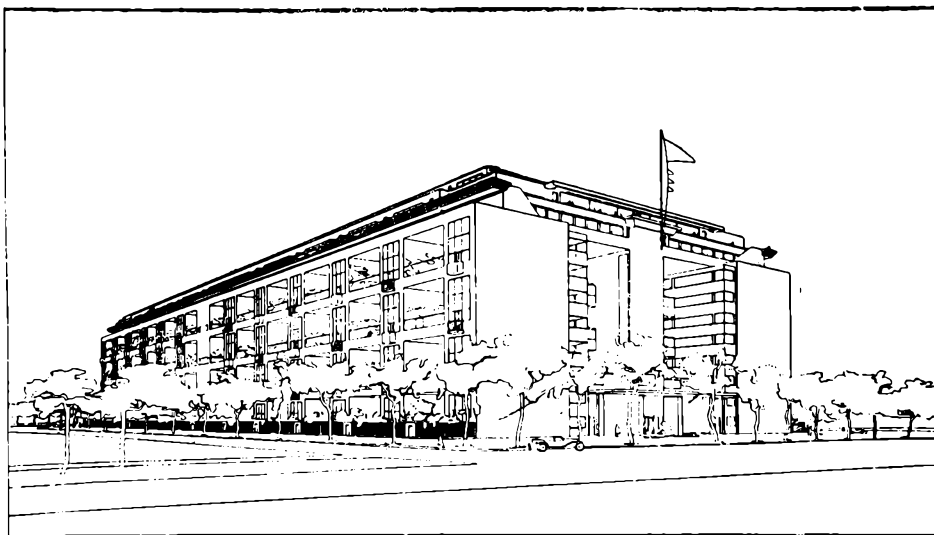


„Kamienica willowa”: ogród wiszący

jednej rodziny; przychodzą tu jak do fabryki, do ośmiogodzinnej pracy, a osoba dyżurująca jest do dyspozycji w dzień i w nocy. Odpowiedni serwis dostarcza surowe i gotowane produkty, co gwarantuje dobrą jakość i oszczędność. Obszerna kuchnia przygotowuje posiłki dla mieszkańców lub dla wspólnej restauracji. Każda willa ma salkę do ćwiczeń, a na dachu znajdują się wspólna sala sportowa



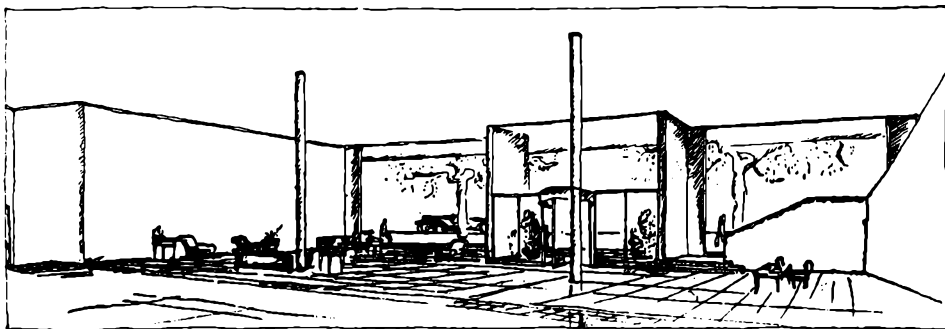
„Kamienica willowa”: widok na jadalnię willi (przez prawe okno widać wiszący ogród)



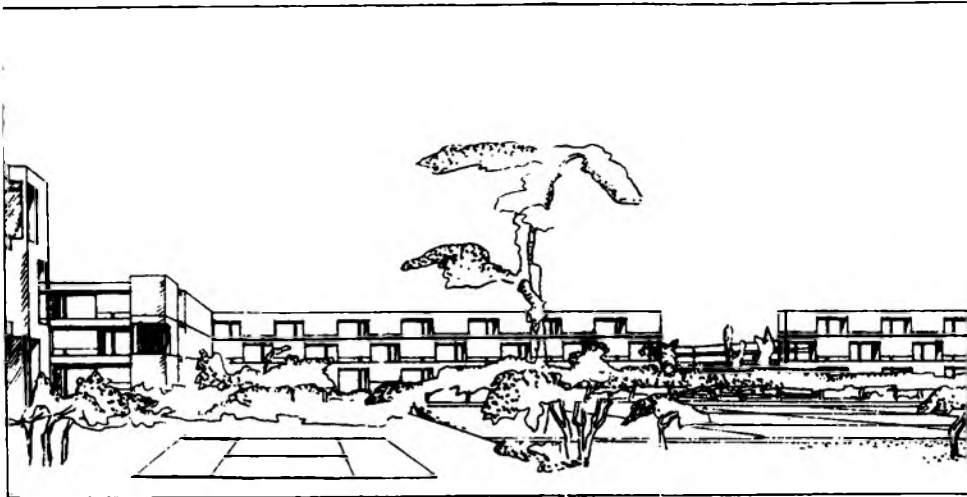
„Kamienica willowa”: widok całości (sto dwadzieścia willi)

i trzystumetrowa bieżnia. Do tego sala balowa do dyspozycji mieszkańców. Zwyczajowe ciasne wejście do domu ze złowieszcą stróżówką zostało zastąpione obszernym holem; lokaj przyjmuje gości w dzień i w nocy, kierując ich do wind. Na rozległym podwórzu, na dachu garaży podziemnych, mieszczą się korty tenisowe. Drzewa i kwiaty posadzone dookoła podwórza oraz wzdłuż ścieżek w ogrodach. Na wszystkich piętrach powoje i kwiaty w wiszących ogrodach. Panuje tu „standard”. Wille reprezentują typ racjonalnego, przemyślanego uporządkowania, wolnego od przesady, za to adekwatnego i praktycznego. Dzięki systemowi wynajmu-sprzedaży przestarzałe systemy własności przestają istnieć. Nie płaci się już za wynajem; mieszkańcy posiadają kapitał akcji wypłacany przez dwadzieścia lat, a procent odpowiada niskiemu czynszowi.

Seryjność przejawia się w dużej kamienicy czynszowej w bardziej wyrazisty sposób niż w innych projektach: *niska cena*. *Duch seryjności* daje rozliczne i nieoczekiwane korzyści w czasach kryzysu społecznego: *oszczędność na służących*

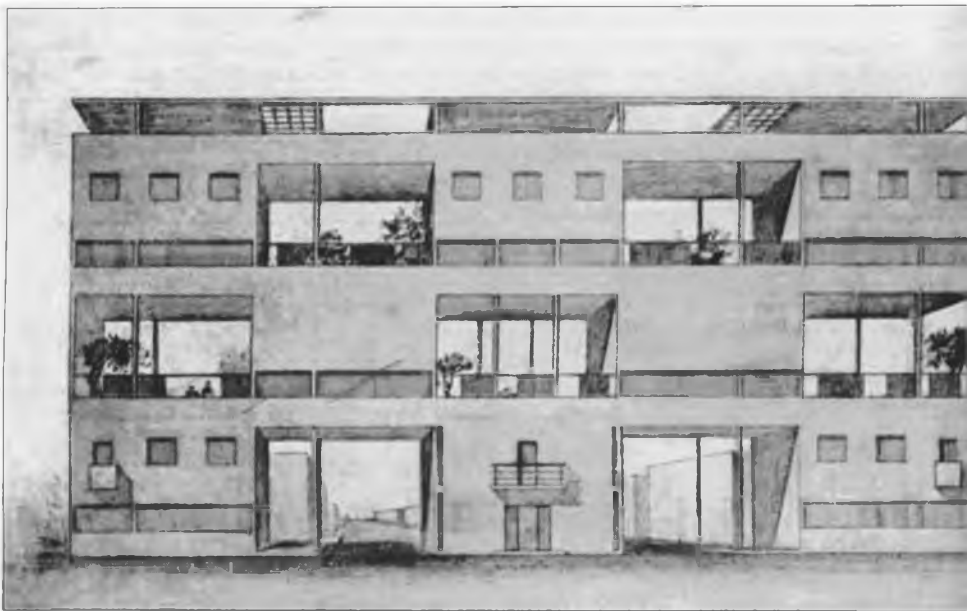


Hol wejściowy „kamienicy willowej”

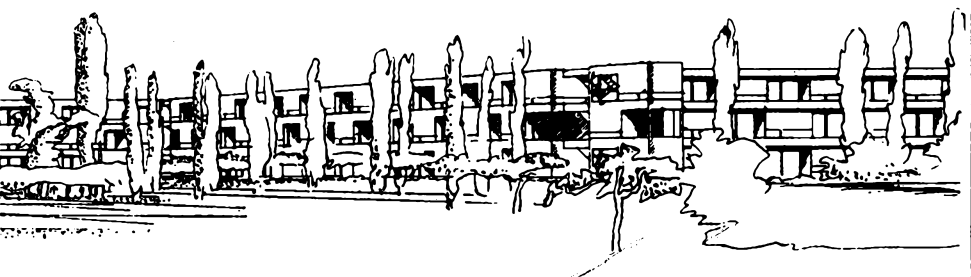


Le Corbusier i Pierre Jeanneret, 1925.

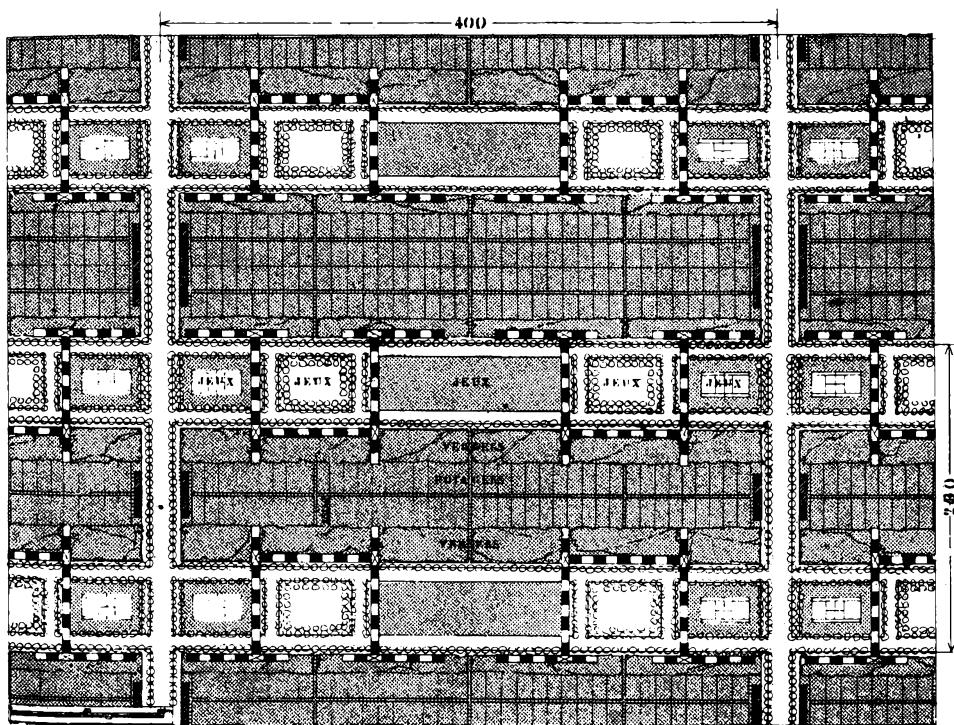
Przeanalizujmy 400 metrów kwadratowych powierzchni przeznaczonej dla każdego mieszkańca osiedla-ogrodu: dom z przyległościami, 50 do 100 metrów kwadratowych; 300 metrów kwadratowych zajmują trawniki, sad, warzywniak, klomb z kwiatami, taras. Absorbujące, kosztowne, uciążliwe utrzymanie; efekt: parę pęczków marchwi i koszyk gruszek. Brak placów zabaw; dzieci, mężczyźni i kobiety nie mają gdzie się odprężyć, nie mogą uprawiać sportu. Sport trzeba móc uprawiać o każdej porze i każdego dnia, tuż pod domem, a nie na stadionach, na które uczęszczają tylko zawodowcy i ludzie bez zajęcia. Zajmijmy się problemem w sposób logiczny: dom – 50 metrów kwadratowych; ogródek – 50 metrów kwadratowych; oba umieszczone na parterze lub 6 albo 12 metrów nad ziemią, w zespołach „komórkowych”. W pobliżu domów rozległe tereny rekreacyjne (boiska piłkarskie, korty itp.) o powierzchni 150 metrów kwadratowych na każdy dom. Przed domami (także 150 metrów kwadratowych na każdy)



„Nowoczesne dzielnice Frugès” w Bordeaux. Pierwszy zespół w budowie

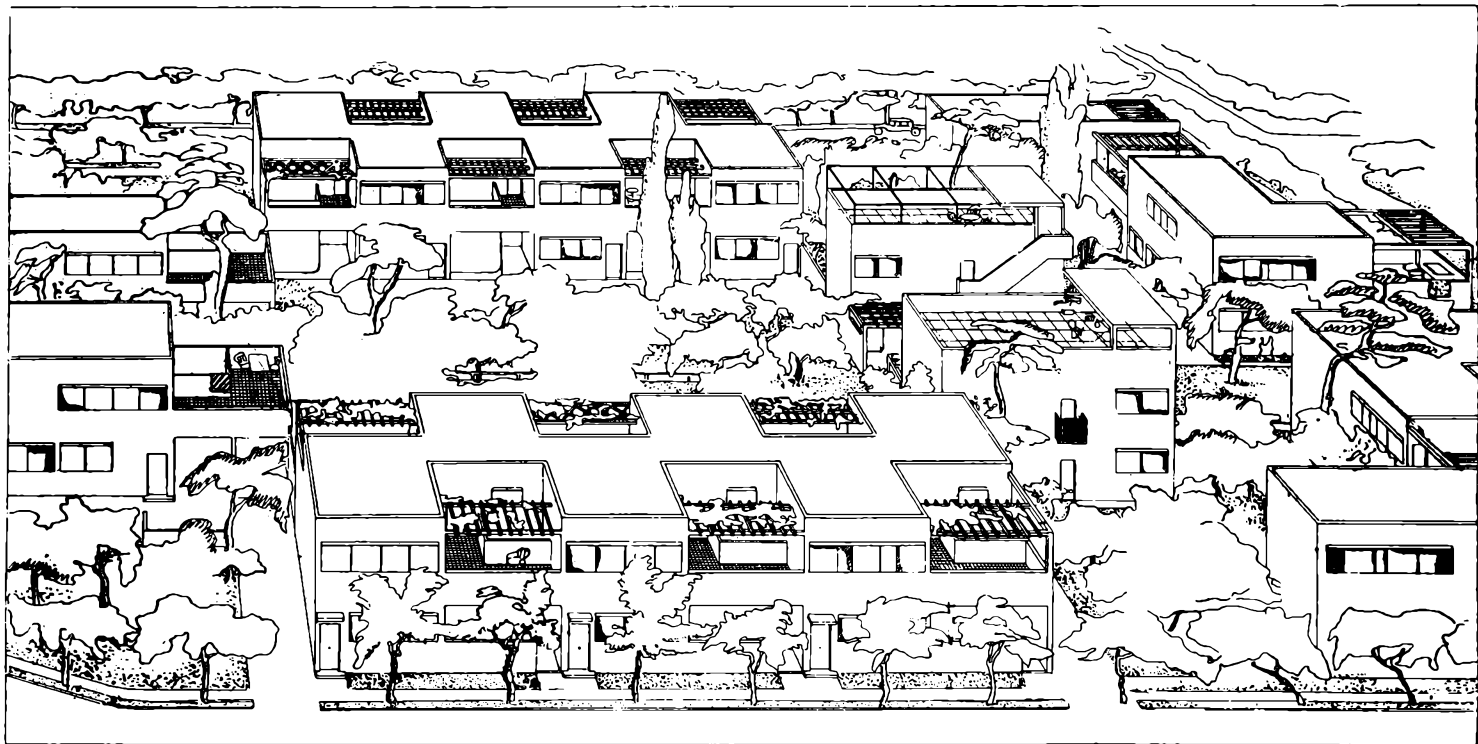


działki z intensywną uprawą dającą wysokie plony (nawadnianie kanałami, opieka wykwalifikowanego rolnika, samochody do transportu nawozu, ziemi, produktów itp.). Rolnik zarządza całą uprawą. Plony przechowuje się w magazynach. Rolnicza siła robocza opuszcza wieś; pracując na trzy zmiany, robotnik staje się tu rolnikiem i wytwarza znaczną część tego, co sam konsumuje. Architektura, urbanistyka? Logiczna analiza komórki i jej funkcji w ramach całego zespołu dostarcza niezwykle cennych rozwiązań

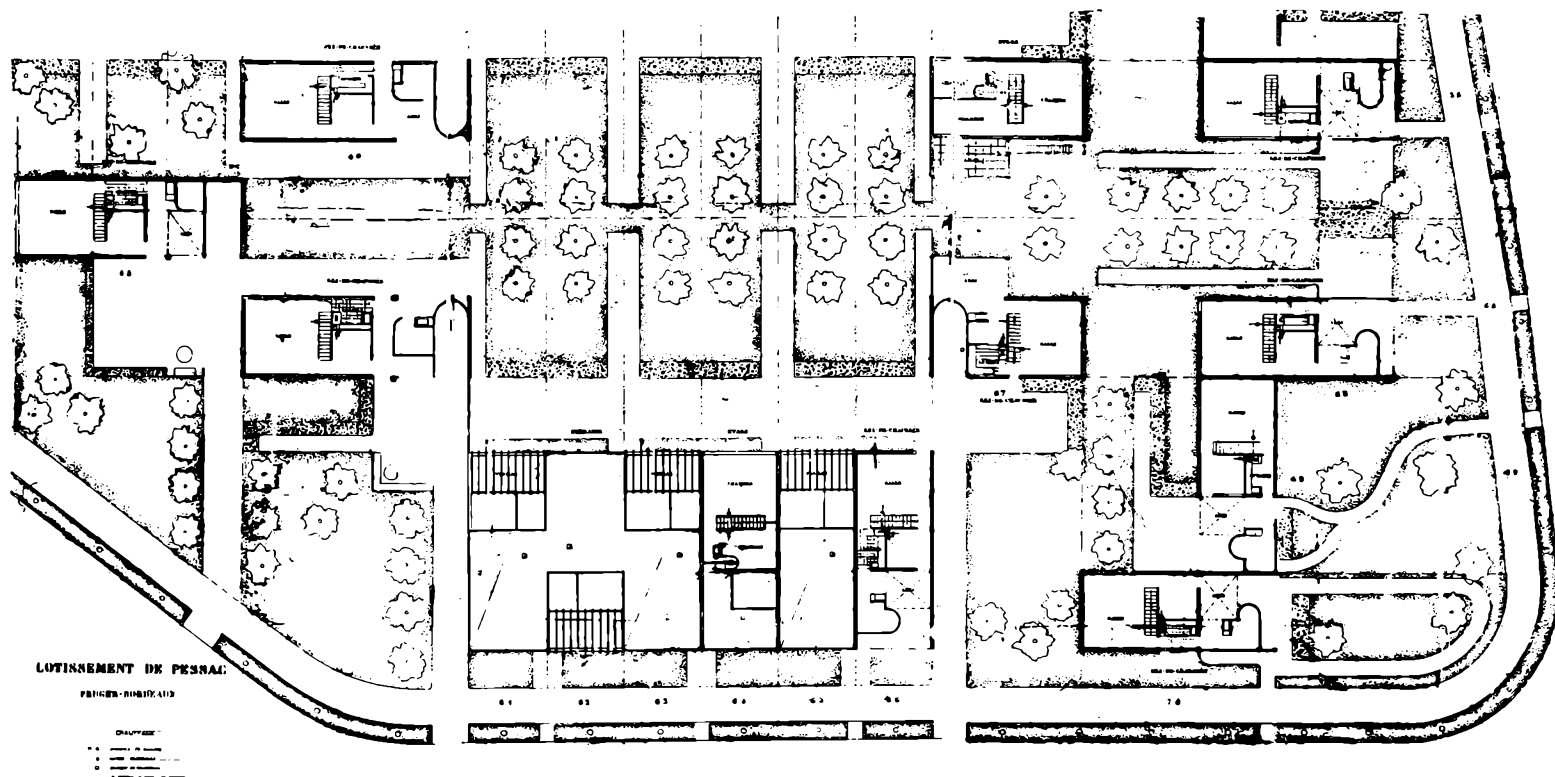


Parcelle z komórkami dla osiedli-ogrodów

376 MAISONS POUR 2700000

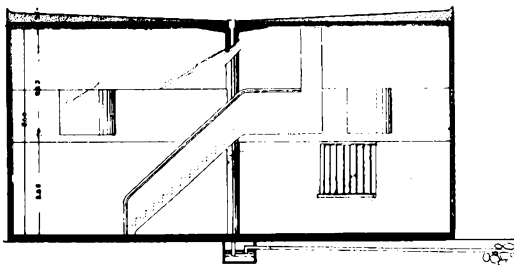
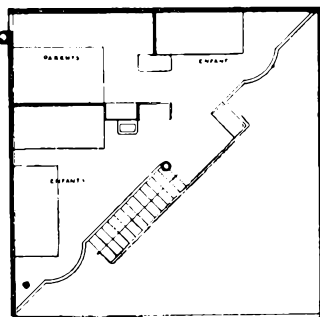
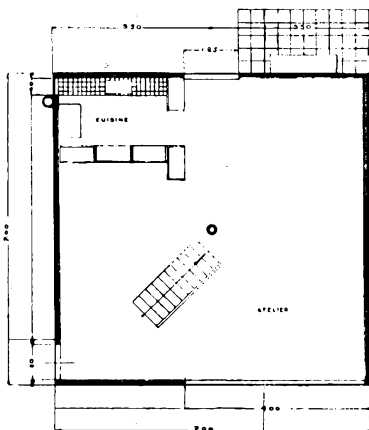
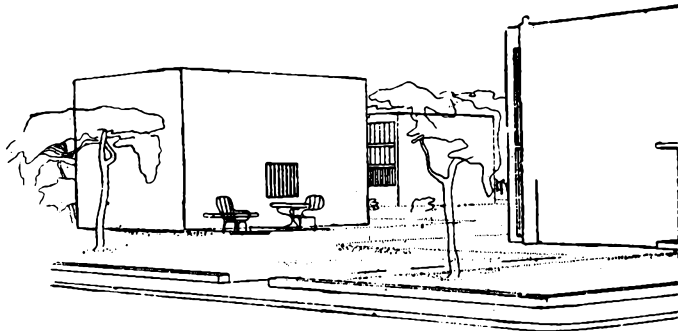


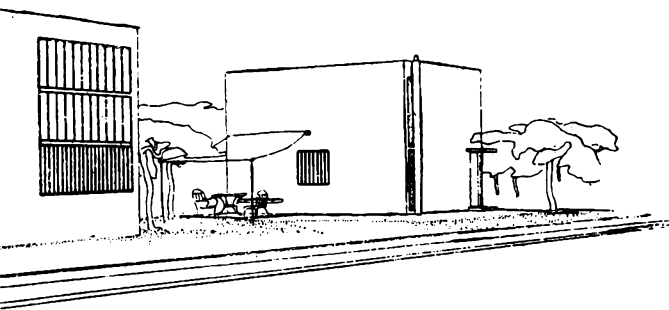
1924, Bordeaux-Pessac, „Nowoczesne dzielnice Frugès”.
Fragment dużej parceli zbudowanej z lanego betonu. Jeden drobniagowo opracowany element pojawia
się tu w najróżniejszych kombinacjach. To prawdziwe uprzemysłowienie budownictwa



Bordeaux-Pessac.

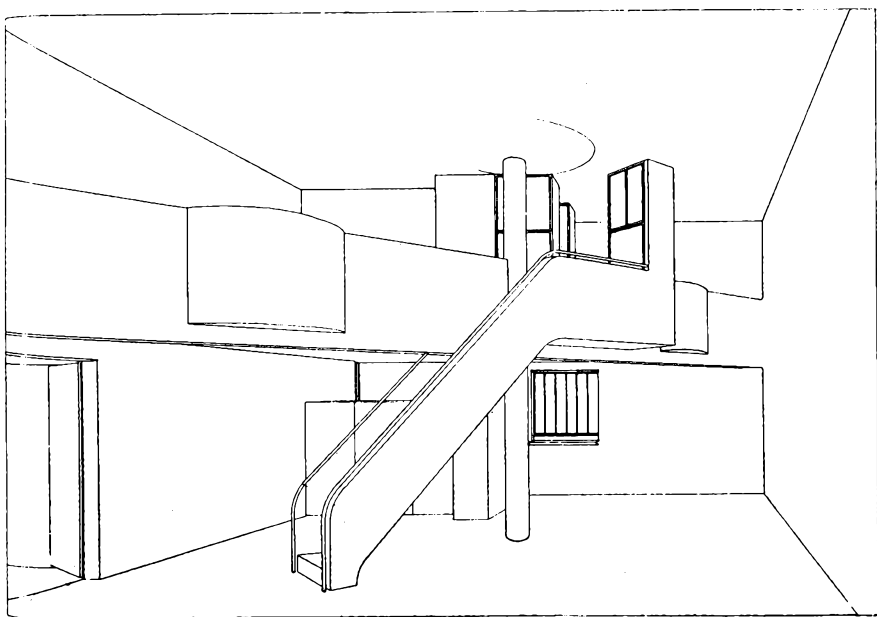
Pierwsze wydanie tej książki głęboko poruszyło pewnego wielkiego przemysłowca z Bordeaux. Zdecydował się porzucić dotychczasowe praktyki i zwyczaje. Trafna koncepcja wyrobów przemysłowych i celów architektury skłoniła go do podjęcia bardzo śmiałych wyzwań. Dzięki niemu być może po raz pierwszy we Francji aktualny problem architektoniczny zostaje rozwiązany w zgodzie z duchem epoki. Ekonomia, socjologia, estetyka: nowa realizacja dzięki nowym środkom





Le Corbusier i Pierre Jeanneret, 1924

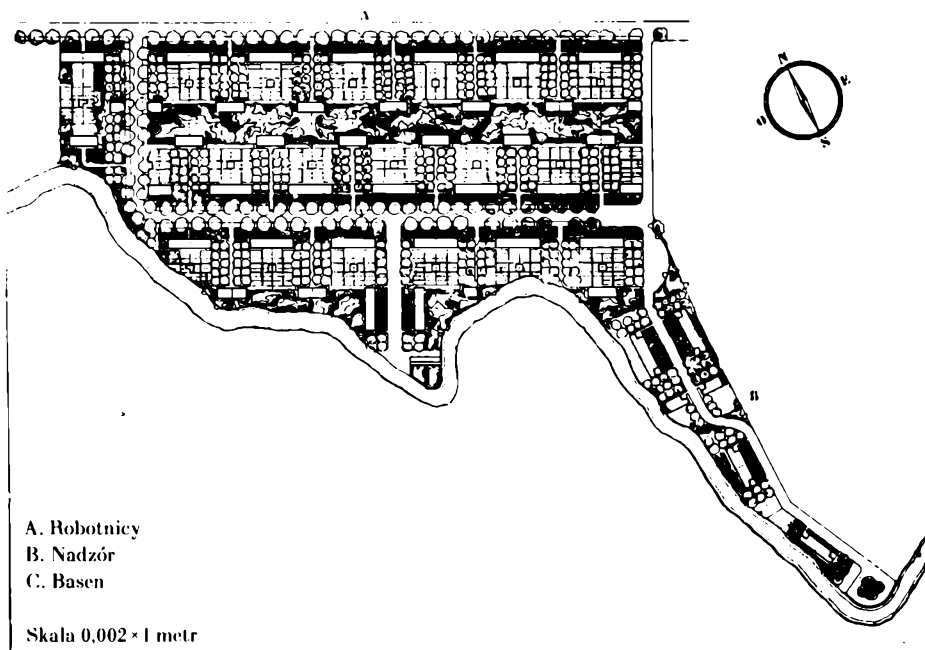
Domy seryjne dla rzemieślników. Problem: ulokować rzemieślników w obszernym (ściana $7 \times 4,5$ metra), jasnym atelier. Ograniczyć koszty przez usunięcie ścianek działowych i drzwi, a także zmianę tradycyjnych powierzchni i wysokości pomieszczeń wskutek aranżacji architektonicznej. Dom jest zbudowany wokół jednej kolumny z żelazobetonu, pustej w środku. Izotermiczne ściany z solomitu (sprasowanej słomy) pokrytego na zewnątrz pięciocentymetrową warstwą lanego betonu i wypełnionego gipsem. W całym domu tylko dwoje drzwi. Poddasze pozwala uwidocznić całą powierzchnię sufitu (7×7 metrów); ukazuje się ona w całej okazałości, a dzięki przekątnej otrzymujemy jeden *nieoczekiwany wymiar*: w tym siedmiometrowym domku spojrzenie natrafia na dziesięciometrowy element architektoniczny



Widok wnętrza

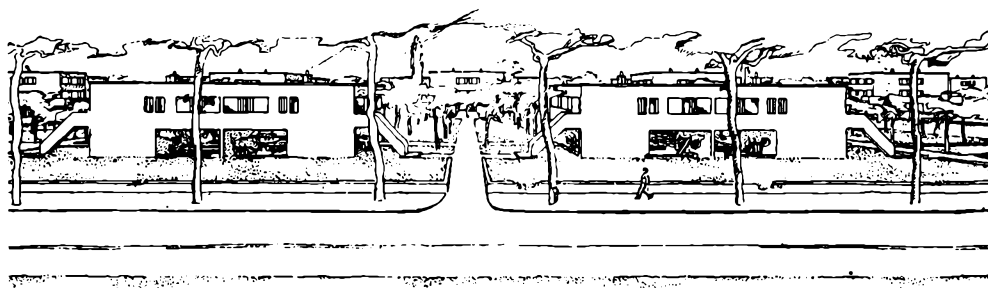
(Ściany kuchni oraz części poddasza składają się z elementów seryjnych U.P. – zob. s. 281)

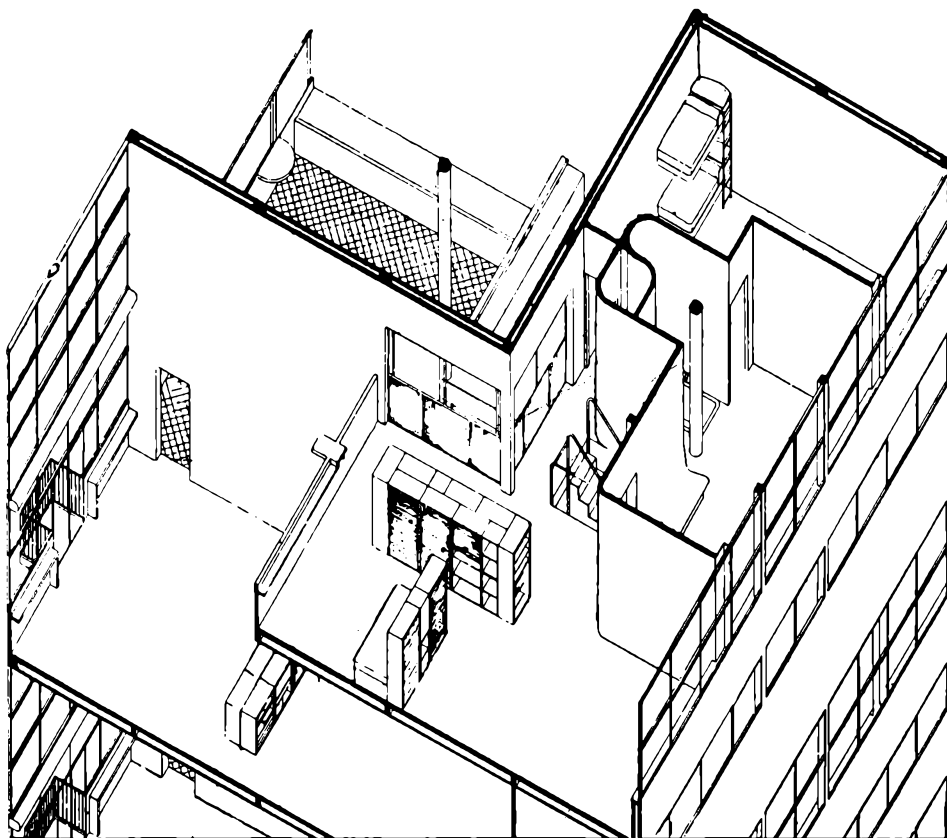
Osiedle Audincourt

Średnia powierzchnia parceli: 290 m²

Le Corbusier i Pierre Jeanneret, 1924. Parcela ortogonalna

Wszystkie domy są zbudowane ze standardowych elementów, stanowiących komórkę-typ.
Parcele są równe; układ regularny. Architektura może tu znaleźć absolutnie swobodny wyraz

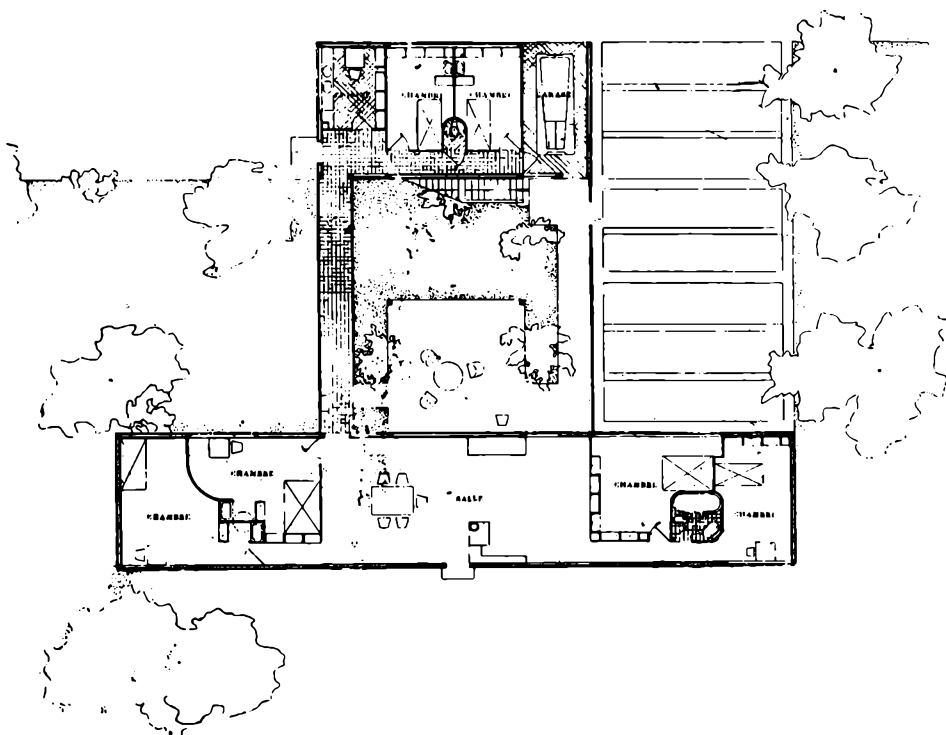




Le Corbusier i Pierre Jeanneret, 1924

Jedna z komórek „kamienicy willowej” (zob. wyżej). To także Pawilon Nowego Ducha na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku. Domy seryjne *dla zwykłego człowieka*, standardy architektoniczne, w pełni przemysłowa konstrukcja.

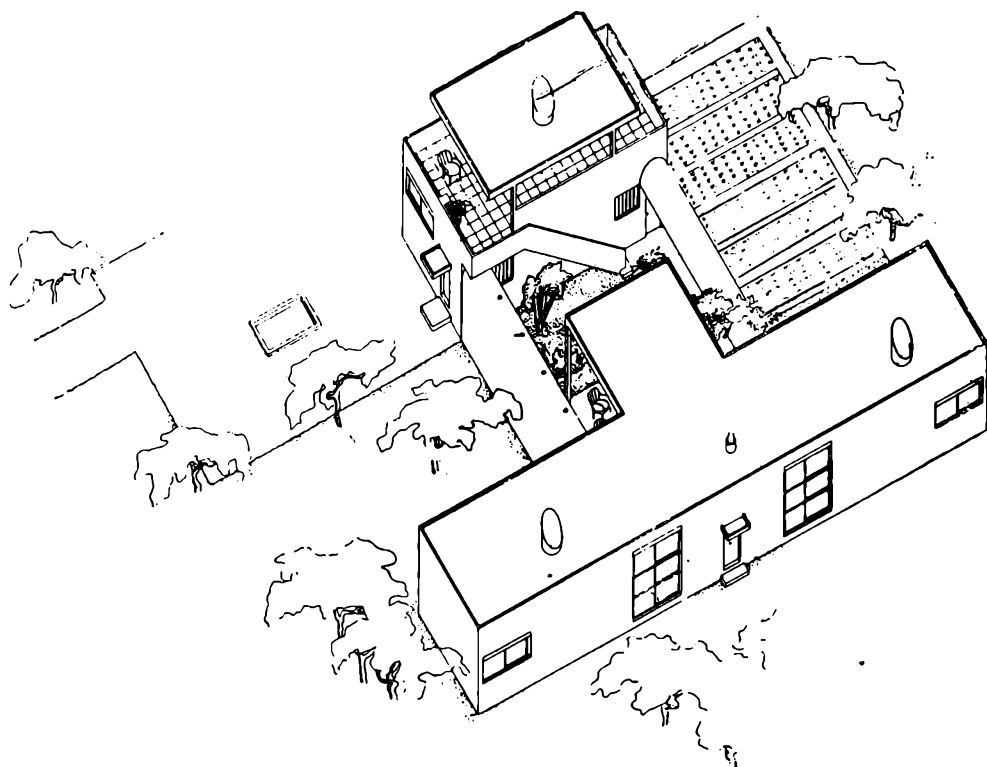
Prace murarskie wykonane przez G. Summiera, przedsiębiorcę budowlanego, przy użyciu cement-gum firmy Ingersoll-Rand; beton nałożony na solomit (sprasowaną słomę); dotyczy to podłóg i tarasów. Zbrojenie podłóg i okna seryjne zaprojektował inżynier Raoul Decourt. Stolarza całkowicie pominięta: *stolarz nie przychodzi już na budowę*; czechosłowackie przedsiębiorstwo U.P. wykonało zespoły-typy pasujące do każdego pomieszczenia i wstawiane jak biurowe segregatory. Szkło i farby: Ruhlman i Laurent



Le Corbusier i Pierre Jeanneret, 1925. Willa w Bordeaux

Zbudowana z elementów seryjnych, tymi samymi maszynami,
co domy w osiedlu-ogrodzie w Pessac (s. 274–277)

Seryjność nie jest przeszkodą dla architektury. Wręcz przeciwnie, prowadzi do
spójności, do udoskonalania detali oraz różnorodności poszczególnych zespołów



Aksonometryczna perspektywa willi



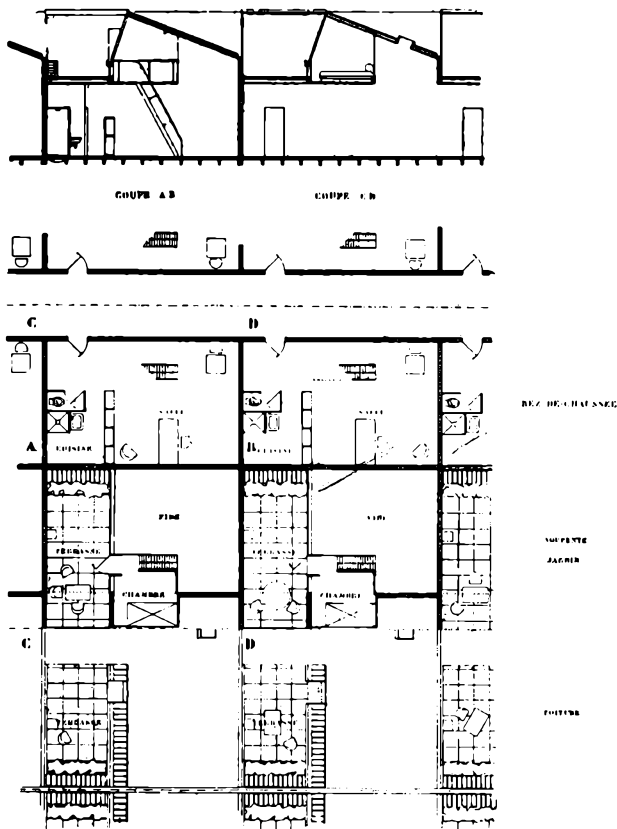
Widok całości

Le Corbusier i Pierre Jeanneret. Miasteczko uniwersyteckie. Wielkim kosztem buduje się miasteczko uniwersyteckie, próbując odtworzyć poezję starych budynków Oksfordu. Kosztowna, strasznie kosztowna poezja. Student jest w takim wieku, że buntuje się przeciwko staremu Oksfordowi; stary Oksford to fantazja mecenasa, który ufundował miasteczko uniwersyteckie. Student marzy o klasztornej celi, dobrze oświetlonej i ogrzewanej, z kąpielnią, z którego można patrzeć na gwiazdy. Chceć móc w pobliżu uprawiać sport z kolegami. Cella powinna być tak niezależna, jak to tylko możliwe.

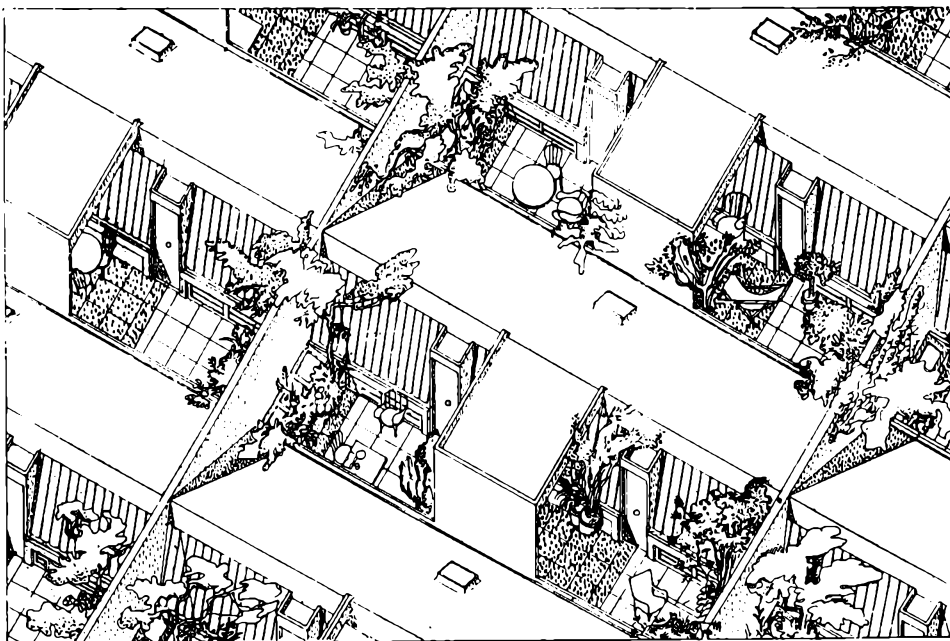
Plan i przekroje

Wszyscy studenci mają prawo do takiej samej celi; czymś okrutnym byłoby, gdyby cella biednego różniła się od celi bogatego. Otułajcie problem: miasteczko uniwersyteckie – karawanseraj; każda cella ma przedpokój, kuchnię, WC, salon, poddasze do spania i ogródek na dachu. Ściany oddzielają studentów od siebie. Wszyscy spotykają się na przyległych boiskach albo we wspólnych salach budynków ze wspólnymi punktami usługowymi. Sklasyfikować, stypizować, ustalić cel i jej elementy. Ekonomia. Skuteczność. Architektura? Zawsze, kiedy problem jest jasny.

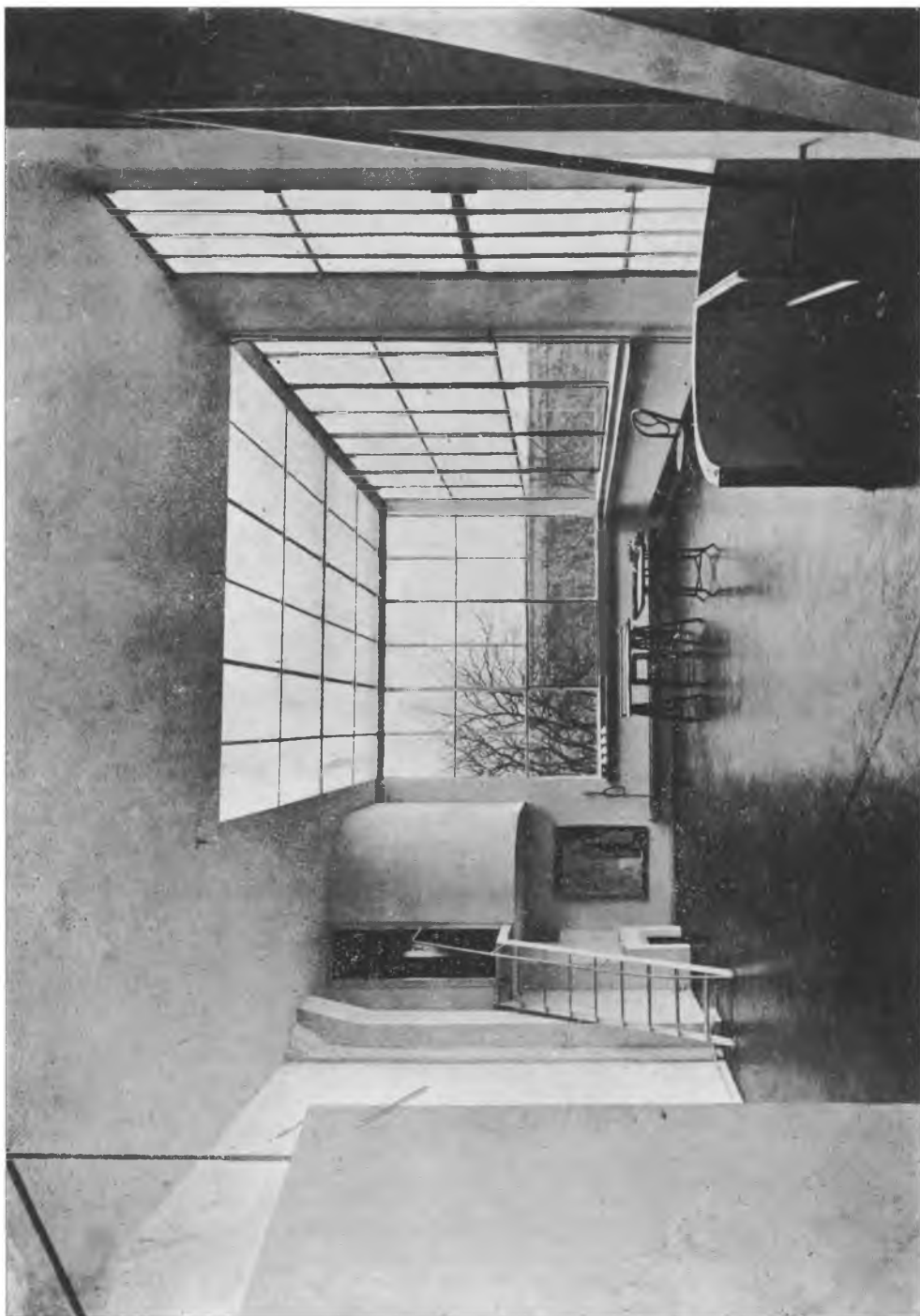
Miasteczko uniwersyteckie zaprojektowano tu według *shed* – sposobu konstruowania pozwalającego na nieskończoną rozbudowę przy zapewnieniu idealnego oświetlenia i usunięciu (kosztownych) powierzchni nośnych. Ściany są zbudowane tylko z lekkich materiałów izolujących



Przekrój i plan



Fragment tarasów-ogrodów



Le Corbusier i Pierre Jeanneret. Atelier malarza (zob. s. 126)

Kwestia nowego ducha:

Mam czterdzieści lat, dlaczego by nie kupić sobie domu; potrzebuję tego narzędzia; domu podobnego do forda, którego właśnie kupilem (albo do citroëna, bo lubię elegancję).

Oddani współpracownicy: wielki przemysł, specjalistyczne fabryki.

Mile widziani współpracownicy: kolej podmiejska, organizacje finansowe, zreformowana Akademia Sztuk Pięknych.

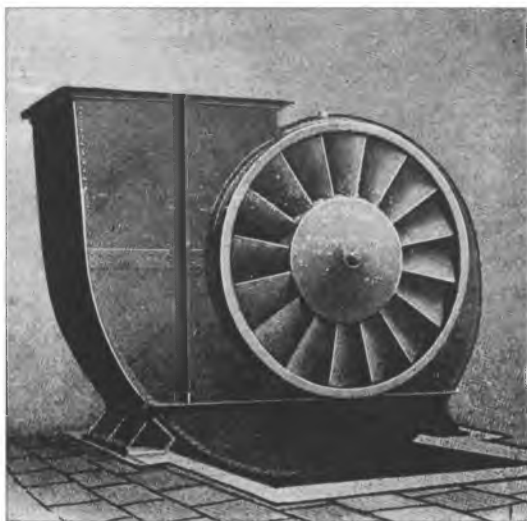
Cel: domy seryjne.

Koalicja: architekci i estetycy, odwieczny kult domu.

Wykonawcy: przedsiębiorstwa i prawdziwi architekci.

Próba dziewiątkowa: 1. Salon lotnictwa; 2. słynne miejsca sztuki (Prokuracje, rue de Rivoli, Place des Vosges, Place de la Carrière, zamek w Wersalu itd.: *seria*). Ponieważ dom seryjny automatycznie pociąga za sobą obszerne, zamaszyste linie. Ponieważ dom seryjny wymaga drobiazgowej analizy wszystkich części domu oraz wytyczenia standardu, typu. Gdy mamy już typ, stoimy u bram piękna (samochód, parowiec, wagon, samolot). Ponieważ dom seryjny narzuci jedność elementów, okien, drzwi, zabiegów konstrukcyjnych i materiałów. *Jedność szczegółów i podstawowych linii całości:* oto czego w wieku Ludwika XIV, w chaotycznym, zaczopowanym, zasupłanym Paryżu nienadającym się do mieszkania domagał się rozsądny ojciec Laugier parający się urbanizmem: *Jednorodności w szczególe, zgiełku w całości* (czyli odwrotnie niż my, uwielbiający szaloną różnorodność szczegółów i ponurą jednolitość linii wytyczających ulice i miasta).

Wniosek: Chodzi o problem epokowy. Mało tego: o najważniejszy problem tej epoki. Równowaga społeczna jest kwestią budynków. Zakończmy tą zasadną alternatywą: *Architektura albo Rewolucja*.



Niskociśnieniowy wentylator (*Société Bateau*, produkt seryjny)



Centrala elektryczna Gennevilliers. Turbina o mocy 10 tysięcy kilowatów

ARCHITEKTURA ALBO REWOLUCJA

We wszystkich dziedzinach przemysłu postawiono nowe problemy, stworzono narzędzia mogące je rozwiązać. Jeśli porównamy ten fakt z przeszłością, mamy rewolucję.

Zaczęło seryjnie produkować części budynku; wobec nowych potrzeb ekonomicznych stworzono drobne elementy i całe podzespoły; to z nich powstają ostateczne realizacje. Jeśli porównamy to z przeszłością, mamy rewolucję w metodologii i w rozmiarze przedsięwzięć.

Podczas gdy historia architektury ewoluowała powoli przez stulecia, dostosowując się do zmian w strukturze i ornamentach, żelazo i cement w ciągu pięćdziesięciu lat dały rezultaty świadczące o potęgze budownictwa oraz o przewrocie, jaki miał miejsce w języku architektonicznym. Jeśli porównamy to z przeszłością, okaże się, że „style” już dla nas nie istnieją, że wypracowano jeden styl epoki; dokonana się rewolucja.

Świadomie bądź nieświadomie przyswoiliśmy te zmiany; świadomie bądź nieświadomie narodziły się pewne potrzeby.

Spółeczny mechanizm, mocno zakłócony, oscyluje między bezprecedensową poprawą a katastrofą.

Pierwotny instynkt każdej żywej istoty każe jej szukać schronienia. Aktywne klasy społeczne nie mają należytego schronienia – ani robotnik, ani intelektualista.

Kluczem do zakłóconego dziś porządku jest kwestia budynku: architektura albo rewolucja.

We wszystkich dziedzinach przemysłu postawiono nowe problemy, stworzono narzędzia mogące je rozwiązać. Niedostatecznie uzmysławiamy sobie rozdźwięk między naszą epoką a wcześniejszymi; przyznajemy, że doszło do znaczących zmian, warto by jednak porównać współczesną działalność intelektualną, społeczną, ekonomiczną i przemysłową nie tylko z XIX wiekiem, lecz także z całą historią cywilizacji. Łatwo dostrzeżelibyśmy, że ludzkie narzędzia, które automatycznie oddziałują na potrzeby społeczne, a które do tej pory podlegały powolnej ewolucji, nieprawdopodobnie szybko uległy teraz gruntownym zmianom. Ludzkie narzędzia znajdowały się zawsze *w rękach człowieka*: dziś, cudowne i całkowicie odmienione, w mgnieniu oka wyzwalają się z naszego uścisku. Bestia ludzka staje bez tchu przed narzędziem, którego nie potrafi chwycić; postęp wydaje się jej tyleż godny pochwały, co nienawiści; w jej głowie wszystko się miesza; człowiek uważa się raczej za więźnia szalonego porządku rzeczy, nie czuje wyzwolenia, ulgi ani poprawy. To epoka wielkiego kryzysu, przede wszystkim moralnego. Aby z niego wyjść, trzeba stworzyć stan ducha, w którym będziemy rozumieli, co się dzieje – trzeba nauczyć bestię ludzką, jak używać narzędzi. Kiedy przyzwyczajai się ona do nowej uprzęży i dowie się, jakiego wysiłku się od niej oczekuje, wtedy dostrzeże, że świat się zmienił: uległ *poprawie*.

Jeszcze słowo na temat przeszłości. Nasza epoka, czyli ostatnich pięćdziesiąt lat, staje sama wobec dziesięciu minionych wieków. Przez te tysiąc lat człowiek dopasowywał swoje życie do systemów uznawanych za „naturalne”; sam wykonywał pracę, doprowadzał ją do końca i w tym niewielkim przedsiębiorstwie to do niego należała cała inicjatywa; wstawał wraz ze słońcem, kładł się z zapadnięciem zmroku; odkładał narzędzia z myślą o trwającej pracy i zadaniach, jakie miał do wykonania



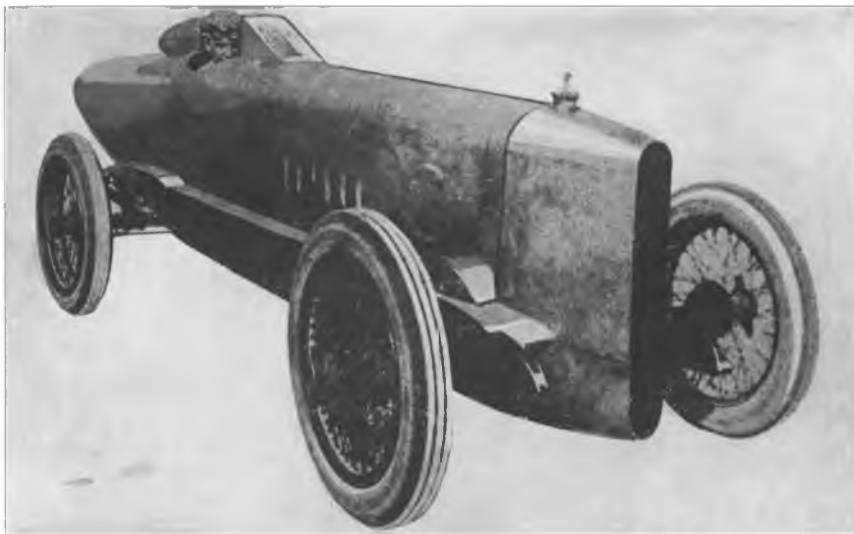
Equitable Building. Nowy Jork

nazajutrz. Pracował w swojej małej szopie, w otoczeniu rodziny. Żył jak ślimak w muszli, w siedzibie skrojonej na jego miarę; nic nie skłaniało go do zmiany tego harmonijnego stanu rzeczy. Życie rodzinne przebiegało normalnie. Ojciec pilnował dzieci w kołysce, a potem w warsztacie; każdy wysilek przynosił jakąś korzyść i tak biegło życie; rodzina wychodziła na swoje. A kiedy rodzina wychodzi na swoje, społeczeństwo jest stabilne i trwałe. Model ten dotyczy dziesięciu wieków pracy zorganizowanej wokół komórek rodzinnych; mógłby dotyczyć wszystkich minionych epok aż do połowy XIX wieku.



Zbudowany przez Steel Corporation

Przyjrzyjmy się jednak dzisiejszemu funkcjonowaniu rodziny. Przemysł opiera się na produkcji seryjnej; maszyny ściśle współpracują z człowiekiem: selekcja pracowników dokonuje się wedle nieodpartej logiki: robotnicy zwykli i wykwalifikowani, podmajstrzy, inżynierowie, kierownicy, zarządcy – każdy ma swoje miejsce; ten, kto jest dobrym materiałem na zarządcę, nie popracuje długo fizycznie; każde stanowisko jest dostępne. Specjalizacja przywiązuje człowieka do maszyny; od każdego wymaga się niebywałej precyzji, gdyż część, która trafi do rąk kolejnego robotnika, nie może zostać przez niego ulepszona, poprawiona i dopasowana; musi być dokładna, by dzięki tej dokładności mogła pełnić funkcję elementu automatycznie wpasowującego się w pewną całość. Ojciec nie uczy już syna tajników swojego zawodu; obcy majster surowo kontroluje dyscyplinę precyzyjnie określonej pracy. Robotnik wykonuje drobne części, przez długie miesiące, lata, a może nawet przez całe życie; wciąż te



Ameryka. Samochód wyścigowy: 250 koni mechanicznych, prędkość 263 kilometry na godzinę

same. Gotowy owoc swojej pracy widzi dopiero wtedy, gdy na fabrycznym placu ów owoc, błyszczący, czysty i wypolerowany, zostaje załadowany na ciężarówkę. Duch pracy w warsztacie już nie istnieje, mamy za to ducha pracy kolektywnej. Robotnik zastanowi się, zrozumie cel swojej pracy i szlusznie będzie z niego dumny. Kiedy w magazynie „Auto” ogłoszą, że jakiś samochód pojechał dwieście sześćdziesiąt kilometrów na godzinę, robotnicy zbiorą się i powiedzą: „To nasz samochód tego dokonał”. To ważny czynnik moralny.

Ośmiogodzinny dzień pracy! Trzy zmiany w fabryce! Ekipy przychodzą jedna po drugiej. Jedna zaczyna o dwudziestą drugą i kończy o szóstej rano; kolejna kończy pracę o czternastej. Co miał na myśli prawodawca, kiedy ustalał ośmiogodzinny dzień pracy? Co człowiek wolny od szóstej rano do dwudziestą drugą, będzie robił od czternastej do nocy? Jak dotąd tylko bary są na to przygotowane. Co w tych warunkach dzieje się z rodziną? Bestię ludzką ma przyjąć i ugościć dom, a robotnik jest dość wykształcony, by czerpać zdrową korzyść z takiej dawki wolnego czasu. Ależ nie, właśnie że nie, dom jest ohydny, a umysł



Samolot Voisin przed hangarem

niegotowy na tyle godzin wolnego. Możemy więc napisać: Architektura albo demoralizacja, demoralizacja i rewolucja.

Przyjrzyjmy się czemuś jeszcze:

Nadzwyczajna aktywność dzisiejszego przemysłu, która tak nas martwi, co chwilę sprawia, że – bezpośrednio lub za pośrednictwem gazet i czasopism – stykamy się z prawdziwie nowatorskimi przedmiotami. Przyczyny ich powstania budzą w nas zaciekawienie, zachwyt i niepokój. Wszystkie te przedmioty nowoczesnego życia tworzą w końcu pewien nowoczesny stan ducha. Z przerażeniem kierujemy wzrok na starą zgniliznę, jaką jest nasza ślimacza muszla, nasze mieszkanie, duszące nas w codziennym kontakcie, zatęchłe i bezużyteczne, nieefektywne. Wszędzie widzimy maszyny, które coś produkują i robią to wspaniale, bezbłędnie. Maszyna, którą zamieszkujemy, to stary, zagrzuźliczony powóz. Nie budujemy mostu między naszymi codziennymi zajęciami w fabryce, w biurze, w banku, zdrowymi, użytecznymi i produktywnymi, a naszą rodzinną aktywnością, upośledzoną w każdym aspekcie. Na każdym kroku uśmierca się rodzinę i demoralizuje umysły, przywiązując je, jak niewolników, do anachronicznych rzeczy.



Stalowy most

Umysł każdego człowieka, kształtowany przez codzienne współistnienie z nowoczesnością, mniej lub bardziej świadomie sformułował swoje pragnienia; pragnienia te nieuchronnie wiążą się z rodziną, to podstawowy instynkt społeczny. Każdy człowiek wie dzisiaj, że potrzebuje słońca, ciepła, świeżego powietrza i czystej podłogi; nauczono go nosić błyszczący biały kołnierzyk, a kobiety lubią delikatną, białą bieliznę. Człowiek czuje dziś, że potrzeba mu intelektualnej rozrywki, fizycznego wytchnienia i kultury ciała, koniecznej do odprężenia mięśni i mózgu po pracy, *hard labour*. Te kilka pragnień to wszystko, czego człowiek się domaga.

Tymczasem nasza struktura społeczna nie dysponuje niczym, co mogłoby odpowiedzieć na te pragnienia.

Inna kwestia: do jakich wniosków mogą dojść intelektualiści na podstawie obserwacji nowoczesnego życia?

Wskutek niezwyklego rozkwitu przemysłu wytworzyła się w naszej epoce odrębna klasa intelektualistów – tak liczna, że stanowi aktywnie działającą warstwę społeczną.

W fabryce, w instytutach techniki, w towarzystwach naukowych, w bankach, w wielkich sklepach, w redakcjach gazet i czasopism są inżynierowie, szefowie działów, kierownicy, sekretarze, redaktorzy i księgowi, którzy na zamówienie tworzą wspaniałe, interesujące rzeczy: kreślą



Przeladownia węgla na Renie

mosty, statki, samoloty, projektują silniki, turbiny, kierują budowami, rozdzielają i księgują kapitał, robią zakupy w koloniach i manufakturach, piszą artykuły o tym, co piękne albo straszne, odnotowują poziom gorączki w społeczeństwie, które pracuje i rodzi, opętane kryzysem bądź szaleństwem. Przez ich palce przechodzi wszelka ludzka materia. Obserwują i w końcu wyprowadzają wnioski. Czy tych ludzi są skierowane na towar w wielkich sklepach ludzkości. Stoi przed nimi nowoczesność – promienna, olśniewająca... ale po drugiej stronie barykady. Wróciwszy do domu, w niepewności, z wynagrodzeniem nieodpowiadającym jakości ich pracy, znów są w brudnej skorupie starego ślimaka, gdzie nawet nie marzą o stworzeniu rodziny. A jeśli to robią, zaczyna się dobrze znana powolna męczarnia. Ci ludzie także domagają się maszyny do mieszkania, która byłaby po prostu ludzka.

Robotnik i intelektualista nie są w stanie sprostać podstawowym wymogom rodziny; każdego dnia używają wspaniałych, skutecznych narzędzi naszej epoki, lecz nie potrafią korzystać z nich u siebie w domu. Trudno o coś bardziej zniechęcającego i irytującego. Nic nie jest gotowe. Można bez wahania napisać: Architektura albo Rewolucja.

Nowoczesne społeczeństwo nie wynagradza należycie intelektualistów, lecz wciąż toleruje stary porządek własności, utrudniający prze-

kształcenia miasta i domu. Porządek ten opiera się na dziedziczeniu; jego ideałem jest bezruch, brak zmiany, utrzymywanie *status quo*. Podczas gdy wszystkie inne ludzkie przedsięwzięcia podlegają surowemu prawu konkurencji, właściciel osiadły na swoich włościach niczym książę staje ponad powszechnym prawem; panuje. Przy obecnej zasadzie własności nie sposób ustalić spójnego budżetu budowlanego. A zatem się nie buduje. Gdyby jednak zmieniło się prawo własności – a ulega ono zmianie (ustawa Ribota dotycząca robotników, budowa kamienic z prawem własności ograniczonym do pojedynczych pięter oraz inne inicjatywy prywatne i państwowe, bardziej śmiałe, które mogłyby pomóc) – można by budować, budowano by z entuzjazmem i uniknęlibyśmy rewolucji.



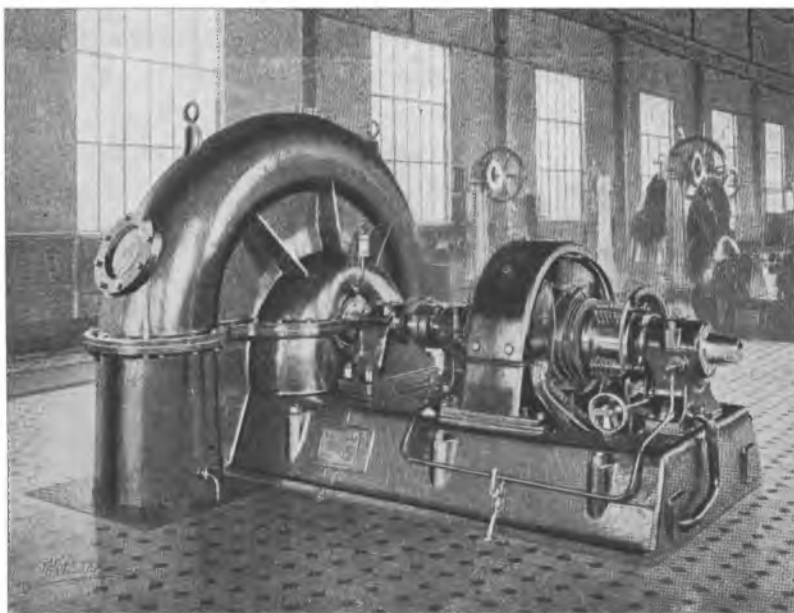
Pierścień turbiny o mocy 10 tysięcy kilowatów. Fabryki Le Creusot

Nowe czasy nadchodzą dopiero wtedy, gdy poprzedzi je pewna niewidoczna praca.

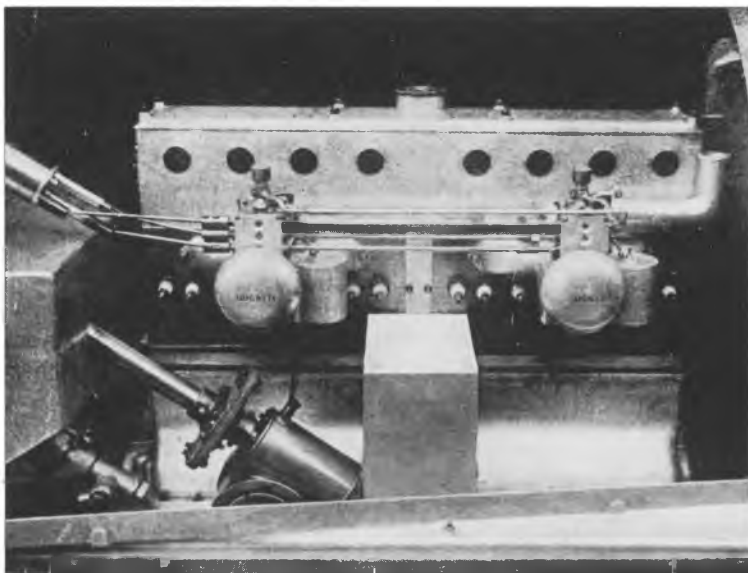
Przemysł stworzył swoje narzędzia;
przedsiębiorstwa zmieniły swoje zwyczaje;
budownictwo znalazło swoje środki;
architektura stoi przed zmienionym kodem.

Przemysł stworzył nowe narzędzia; towarzyszące tym słowom ilustracje są tego poruszającym dowodem. Narzędzia te powstały po to, by nieść dobrobyt i ulżyć człowiekowi. Jeśli porównamy tę innowację z przeszłością, mamy do czynienia z rewolucją.

Przedsiębiorstwa zmieniły swoje zwyczaje: są teraz obciążone poważną odpowiedzialnością: troszczą się o koszty, terminy, solidność wykonania. Liczne biura zajmują inżynierowie, którzy rachują, świadomi praw ekonomii, starają się uzgodnić te dwa rozbieżne czynniki: niską cenę i wysoką jakość. U źródeł każdej inicjatywy stoi umysł, pożąda się śmiałych innowacji. Zmianie uległa etyka przedsiębiorstwa; wielkie przedsiębiorstwo jest dziś organem zdrowym i moralnym. Jeśli porównamy

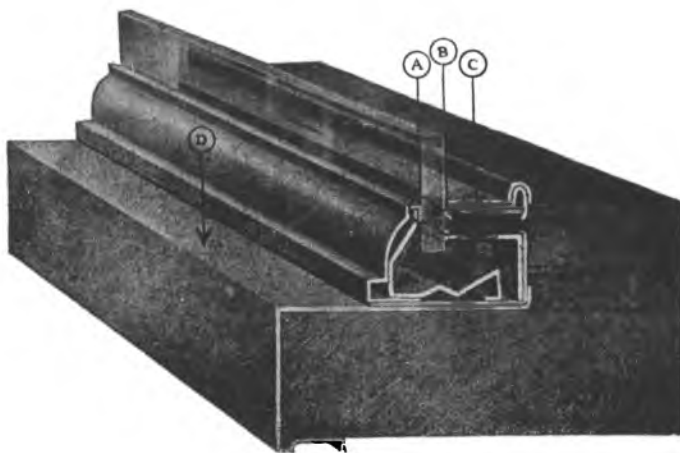


Wentylatory Rateau, wydajność: 59 tysięcy metrów sześciennych na godzinę

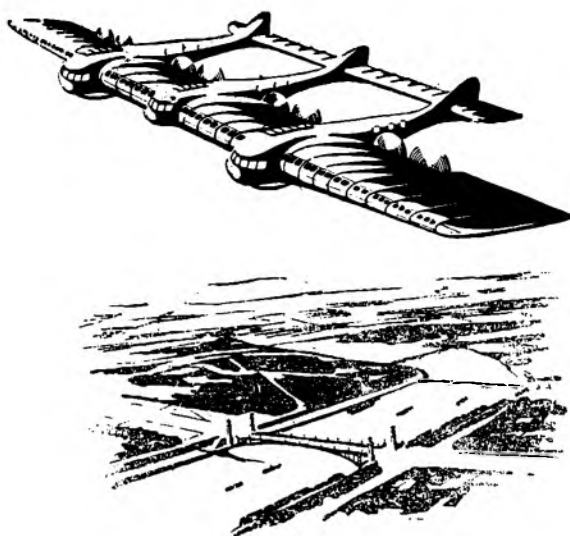


Silnik Bugatti

ten nowy stan z przeszłością, mamy do czynienia z rewolucją zarówno w metodach, jak i w zasięgu działań przedsiębiorstwa.

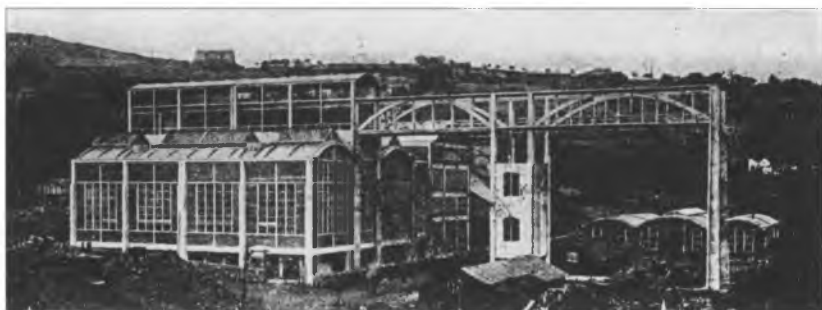


Chicago. Konstrukcja okna: uprzemysłowienie



Antycypacja: samolot przyszłości (Bréguet)

Budownictwo znalazło swoje środki – środki będące same w sobie wyzwoleniem, którego na próżno szukano w poprzednich wiekach. W obliczeniach i pomysłach wszystko jest możliwe, jeśli dysponuje się odpowiednimi narzędziami – a narzędzia te dziś istnieją. Beton i żelazo całkowicie odmieniły znane dotąd rozwiązania konstrukcyjne, a precyzja, z jaką materiały te dostosowują się do teorii i obliczeń, daje każdego dnia obiecujące rezultaty – na poziomie samego wykonania, ale i wyglądu, który



Freyssinet i Limousin. Fabryka

przypomina zjawiska natury i stale nawiązuje do działań przyrody. Jeśli porównamy to z przeszłością, dostrzeżemy, że znaleziono nowe formuły, które trzeba teraz po prostu stosować i które, jeśli będziemy potrafili zerwać z rutyną, przyniosą wyzwolenie od dotychczasowych ograniczeń. W sposobie budowania zaszła rewolucja.

Architektura stoi przed zmienionym kodem. Innowacje konstrukcyjne doprowadziły do tego, że dawne style, na których punkcie mamy obsesję, nie mogą ich już wieńczyć; stosowane obecnie materiały nie poddają się pomysłowości dekoratorów. Mamy do czynienia z nowymi formami i rytmem wynikającymi z zabiegów konstrukcyjnych, z nowymi układami, programami przemysłowymi, czynszowymi i urbanistycznymi; na naszych oczach dochodzi do bujnego rozwoju prawdziwych, głębokich praw architektury, opartych na kształcie, rytmie i proporcji; nie ma już stylów, style są już poza nami; co najwyżej oblażą nas jak pasożyty. Jeśli porównamy to z przeszłością, stwierdzimy, że stara kodyfikacja architektury, przez czterdzieści wieków zapelniana artyku-



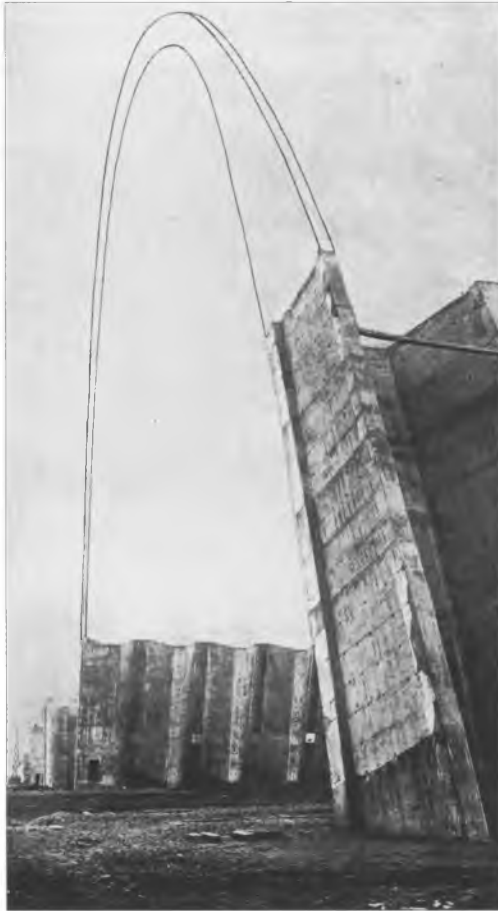
Projekt i konstrukcja: Freyssinet i Limousin

Szerokość 80 metrów, wysokość 50 metrów, długość 300 metrów.

Nawa katedry Notre-Dame w Paryżu mierzy 12 metrów szerokości i 3,5 metrów wysokości

łami i regulami, przestaje nas interesować; już nas nie dotyczy; doszło do przewartościowania; koncept architektury przeszedł rewolucję.

Współczesny człowiek, zaniepokojony otaczającymi go reakcjami, z jednej strony czuje, że świat systematycznie, logicznie, wyraziście się rozwija, we wzorowy sposób produkuje rzeczy użyteczne i używane, z dru-



Freyssinet i Limousin. Wielki hangar na sterowiec, lotnisko Orly.
Szerokość 80 metrów, wysokość 56 metrów, długość 300 metrów



Fabryka Fiata w Turynie z autodromem na dachu

giej zaś czuje się nieswojo w starych, nieprzyjaznych ramach. Te ramy to jego miejsce życia; jego miasto, ulica, dom i mieszkanie powstają przeciw niemu i w swojej bezużyteczności nie pozwalają mu kroczyć w odpoczynku tą samą duchową ścieżką, co w pracy, nie pozwalają na organiczny rozwój istnienia, polegający na stworzeniu rodziny i życiu, jak wszystkie zwierzęta na ziemi i wszyscy ludzie wszystkich czasów, w zorganizowanej rodzinie. Społeczeństwo bierze tym samym udział w procesie niszczenia rodziny i z przerażeniem dostrzega, że doprowadzi je to do zagłady.

Między nowoczesnym stanem ducha będącym nakazem a dusznym składem wielowiekowych odpadów panuje bolesna niezgodność.

To problem adaptacji, której przedmiotem są obiektywne przejawy naszego życia.

Społeczeństwo gorąco pragnie czegoś, co otrzyma albo nie. Od tego wszystko zależy – od naszego wysiłku oraz od wagi, jaką będziemy przywiązywać do tych alarmujących symptomów.

Architektura albo rewolucja.

Rewolucji można uniknąć.

Paryż. 1921 1922



Spółdzielnia robotnicza „Fajka”

LIST LE CORBUSIERA DO CHARLES'A L'EPLATTENIERA

Le Corbusier miał dwadzieścia jeden lat, gdy napisał ten list do swojego starego mistrza, Charles'a L'Eplatteniera. List ujrzał jednak światło dzienne dopiero po śmierci Le Corbusiera dzięki córce profesora z La Chaux-de-Fonds, która pieczołowicie go przechowała i przekazała „Gazette de Lausanne”. Ten przekaz nieznanany przez całe życie Le Corbusiera nabiera szczególnego blasku teraz, kiedy wszystko wydaje się ukończone. Pozwala lepiej zrozumieć, kim był ten człowiek, pojąć jego wrażliwość, charakter, determinację oraz dziwactwa, od których nie był wolny, jak każdy z nas; pozwala lepiej zrozumieć, na czym polegała jego walka oraz uchwycić głębokie powody jego dyscypliny, źródła jego energii i czułości, trudnej uczuciowości, gwałtownych porywów, do jakich są zdolni tylko ludzie nieśmiali; pozwala odkryć stałość jego twórczej postawy: długą medytację, która poprzedziła tworzenie.

Jesteśmy w roku 1908. Le Corbusier ma dwadzieścia jeden lat. Zdążył już jednak poszerzyć swoje horyzonty. Przemierzył Europę; wszystko, co jest architekturą, zanotował ostrą kreską godną rytownika, którym przecież był z wykształcenia. Nadejście nowej epoki przeczuwa w każdej z dziedzin trzęsących się już w posadach. Dostrzega, co może dać połączenie żelaza i betonu. Mało tego: ma też dziwne przecucie, jak będzie wyglądać jego życie, jego walka, widzi to z niebywałą przenikliwością. Na progu nowego wieku sam jest nabrzmiały energią, zapalem, entuzjazmem, determinacją. Ten list, jego list, to wspaniała odezwa do młodości, do dziś niezwykle aktualna.

Eugène Claudius-Petit
*Wiceprzewodniczący Zgromadzenia Narodowego
były Minister Odbudowy i Urbanistyki*

Paryż, 22 listopada 1908 roku

Mój Drogi Panie,

wracam na kilka dni do kraju; przysparza mi to wiele radości – to, że znów spotkam Pana i moich kochanych rodziców – ale i niepokoju. Kartki i listy od mojego przyjaciela Perrina sprawiają, że czuję się nieswojo... i odczuwam przemożną konieczność (co jest trudne, zważywszy na mój wiek) powiedzenia Panu, co się ze mną dzieje, aby nasze spotkanie było już czystą radością i zachętą – Pańską dla mnie – nie zaś nieporozumieniem.

Być może słusznie chciał Pan uczynić ze mnie tylko rylownika, gdyż czuję w sobie siłę.

Nie muszę Panu mówić, że moje życie nie jest zabawą, lecz intensywną, nieodzowną pracą, ponieważ aby z rylownika, którym byłem, stać się architektem wedle mojej koncepcji tego powołania, trzeba wykonać olbrzymi krok... Lecz dzisiaj wiem, dokąd zmierzam, stać mnie – w radości, zwycięskim entuzjazmie – na postawienie tego kroku.

Czas spędzony w Paryżu może się okazać pożyteczny dla kogoś, kto z mijających godzin pragnie wycisnąć jak najwięcej siły. Paryż, pełne miasto – idei – w którym giniemy, jeśli nie jesteśmy dla siebie dość surowi i bezlitośni (pozbawieni ilości). Ktoś, kto pragnie kochać (miłością boskiego umysłu, który jest w nas i może być naszym umysłem, jeżeli zachęcimy go do tej szlachetnej pracy), znajdzie tu wszystko.

Dla kogoś, kto o każdej porze dnia w cierpieniu tłumi swoje myśli, by dowiedzieć się, czy mijające godziny to dobry czas, nie ma tu zupełnie nic. Paryskie życie jest pełne powściągliwości – aktywnej. Paryż to śmierć marzycieli, nieustanne smaganie biczem umysłów chcących pracować (dostarczać pracy).

W Paryżu jestem samotny. Od ósmego maja mieszkam sam – sam na sam z tym silnym umysłem, jaki jest w każdym człowieku i z którym każdego dnia pragnę gawędzić. A dzisiaj mogę porozmawiać ze swoim umysłem – płodne godziny samotności, godziny, kiedy zbieramy plon i kiedy słysząc dźwięk bicia. Ach, dlaczego nie mam trochę więcej czasu na rozmyślanie i naukę? Rzeczywiście, marne życie to pożeracz czasu.

Moja koncepcja się krystalizuje – powiem Panu później, kim byli jej inspiratorzy (ci, którzy zainspirowali ideę) i na czym się ona opiera. Powiem Panu, że aby ją wykrystalizować, „wcale nie oddałem się marzeniom”.

Koncepcja ta jest rozległa; zachwyca mnie i... wymierza mi karę; porzuca mnie, czasem przyprawia mi skrzydła, kiedy gnieźdząca się we mnie siła – rozbudzona jakimś zewnętrznym zjawiskiem – wykrzykuje: „Możesz!” Mam przed sobą czterdzieści lat, by osiągnąć te wielkie rzeczy, które dopiero zarysowują się na gładkim jeszcze horyzoncie.

Dziś kończę z dziecięcymi rojeniami o sukcesie, jaki stał się udziałem tej czy innej niemieckiej szkoły – Wiednia – Darmstadt. To zbyt łatwe, ja chcę się zmierzyć z samą prawdą. Może być ona dla mnie udręką – na pewno. Dziś nie oczekuję jednak spokoju i nie nastawiam się nań w przyszłości. Ani tym bardziej na uwielbienie tłumy... Będę żył – ucziwie – z pogodą znosząc obelgi.

Tkwiąca we mnie siła przemawia i kiedy wypowiadam te słowa, nie oddaję się marzeniom.

Być może rzeczywistość okaże się pewnego dnia (niedługo) okrutna; zbliża się bowiem dzień walki z tymi, których kocham, i będą oni musieli do niej stanąć, albo przestaną ich kochać.

Ach, jakże gorąco bym chciał, aby moi przyjaciele, nasi towarzysze, porzucili małostkowe życie i powszednie zadowolenie, spalili to, co mają najcenniejszego – wierząc, że te ukochane rzeczy były dobre – i poczuli, jak nisko mierzyli i jak niewiele myśleli. To dzięki myśleniu stworzymy dziś lub... jutro nową sztukę. Myśl wymyka się i trzeba z nią walczyć, pogrążyć się w samotności – Paryż oferuje samotność temu, kto gorliwie poszukuje ciszy i surowego odosobnienia.

Moja koncepcja sztuki budowlanej jest naszkicowana jedynie w głównych zarysach, gdyż na tyle pozwoliły mi na razie moje skromne zasoby – niewystarczające zasoby.

Ponieważ Wiedeń zadał śmiertelny cios mojej czysto plastycznej (opartej wyłącznie na poszukiwaniu formy) koncepcji architektury – przybywszy do Paryża, poczułem w sobie wielką pustkę i pomyślałem: „Biedaku! Niczego jeszcze nie umiesz i, niestety, nie umiesz tego, czego nie robisz”. Stąd moje wielkie obawy. Kogo zapytać? Chapallana, Jourdaina, Sauvage’a, Paqueta? Spotkałem Perrela, lecz nie śmiałem go o to zagadnąć. A wszyscy mówią mi: „Wystarczająco zna się pan na architekturze”. Mój umysł jednak się buntował i poszedłem wypytać starszych. Wybrałem najbardziej rozwścieczonych wojowników – tych, do których możemy w XX wieku być podobni: romańskich architektów. Przez trzy miesiące studiowałem styl romański, wieczorami w bibliotece. Chodziłem do Notre-Dame oraz na zajęcia z gotyku do Magne’a – w Akademii... I zrozumiałem.

Bracia Perretowie byli dla mnie jak smagnięcie biczem. Ci potężni ludzie mnie ukarali: powiedzieli mi – swoimi dziełami, czasem w dyskusjach: „Niczego pan nie potrafi”. Studiując styl romański, podejrzewałem, że architektura nie jest kwestią eurytmii form, lecz... czymś innym... Czym? Jeszcze nie wiedziałem. I studiowałem mechanikę, potem – statykę; ile się nad tym napociłem przez całe lato! Ileż razy się pomyliłem i dziś ze złością dostrzegam pustkę, na jakiej opiera się moja wiedza o nowoczesnej architekturze. Z wściekłością i radością, gdyż wreszcie wiem, że to dobry kierunek, badam siły materii. Ta matematyka jest trudna, lecz piękna, jakże logiczna, jakże doskonała!... Magne ma wykłady z renesansu włoskiego, gdzie na zasadzie negacji dowiaduję się, czym jest architektura. Boennewald prowadzi wykład z architektury romańskiej i gotyckiej i tam właśnie widać, czym jest architektura.

Na budowach braci Perretów widzę, czym są beton i rewolucyjne formy, jakich on wymaga.

Tych osiem miesięcy w Paryżu krzyczy we mnie: logika, prawda, uczciwość, precz z marzeniem o minionej sztuce. Patrz wysoko, przed siebie! Paryż mówi mi dobitnie: „Spal to, co kochałeś, i cześć to, co spaliłeś”.

Grassel, Sauvage, Jourdain, Paquet i inni – jesteście kłamcami.

Grassel, wzorze prawdy, kłamiesz, bo nie wiesz, o co chodzi w architekturze; lecz i wy, inni, wszyscy architekci, straszni z was kłamcy, a na dodatek durnie.

Architekt musi być człowiekiem o logicznym umyśle; wrogiem plastycznego efektu, gdyż nie może mu ufać; człowiekiem nauki, ale i serca, artystą

i uczonym. Ja to wiem, a żaden z was mi tego nie powiedział: przodkowie potrafia przemówić do tego, kto chce ich wysłuchać.

Architektura egipska była taka a nie inna, gdyż takie a nie inne były materiały i religia. Religia tajemnicy, płaskie wiązanie kamieni – świątynia egipska.

Architektura gotycka była taka a nie inna, gdyż takie a nie inne były materiały i religia. Religia ekspansji i drobny materiał – katedra.

Coś w rodzaju wniosku z powyższego. Jeśli zastosujemy płaskie wiązanie, zbudujemy świątynię egipską, grecką albo meksykańską. Jeśli mamy do dyspozycji drobny materiał, musimy wznieść katedrę, a sześć wieków po powstaniu katedr pokazuje, że poza tym nie sposób zrobić cegokolwiek.

Mówi się o sztuce jutra. Sztuka ta powstanie. Ludzkość zmieniła sposób życia i sposób myślenia. Mamy nowy program. Jest nowy i zamknięty w nowych ramach; można mówić o sztuce przyszłości, gdyż te ramy to żelazo, a żelazo jest nowym środkiem. Świt tej sztuki jest olśniewający, gdyż z żelaza, materiału podlegającego zniszczeniu, stworzono żelazobeton, materiał, którego właściwości są wprost niebywale i który w historii, jaką narody zapisują swoimi pomnikami, wyznaczy nowe, ambilne granice.

Środa rano, 25 listopada

Chcę wieść życie składające się z nauki, pracy i walki jeszcze długo – życie szczęśliwe, życie młodego człowieka. W Paryżu i w podróży – aż będę wiedział wystarczająco dużo. Chcę tego, gdyż czuję w tym Dobro.

Nie zgodzę się już z Panem, jeśli rzeczy nie ulegną zmianie. Nie mógłbym się zgodzić. – Z dwudziestoletnich młodzieńców chce Pan uczynić dojrzałych mężczyzn, aktywnych i skutecznych (którzy biorą na siebie odpowiedzialność za swoich następców). Czując w sobie wielką siłę twórczą, sądzi Pan, że młodzi leż już ją zdobyli. Ta siła w nich jest; ale trzeba ją rozwijać w tym samym kierunku, w którym nieświadomie – skoro dziś zdaje się Pan wypierać swojego młodzieńczego życia – rozwijał ją Pan w Paryżu i w podróżach, w samotności pierwszych lat w La Chaux-de-Fonds.

Z uczniów chce Pan już – dzięki ich pracom – uczynić mężczyzn, pyszałków, zwycięzców. W wieku dwudziestu lat trzeba być skromnym.

Pycha wynika z samej istoty ich obecnego życia. Pokrywają ściany ładnymi kolorami i wydaje im się, że to czyste piękno. Być może ich piękno jest nędznym fałszem; jest sztuczne. – Powierzchowne piękno. – Musi to być przypadkowe Piękno: aby działać, trzeba potrafić. Studenci nie potrafią, gdyż jeszcze się nie nauczyli. Są pogrążeni w niedojrzałych ideach. Nie zaznali bólu, nie zaznali zmartwienia: bez zmartwienia nie ma sztuki: sztuka to krzyk żyjącego serca. Ich serce nigdy nie żyło, ponieważ nie wiedzą oni jeszcze, że mają serce.

Ja zaś mówię: cały ten skromny sukces jest przedwczesny; upadek jest bliski. Nie buduje się na piasku.

Ruch zaczął się zbyt szybko. Pańscy żołnierze to widma. Kiedy zacznie się walka, zostanie Pan sam. Pańscy żołnierze to widma, gdyż nie wiedzą, że istnieją – dlaczego istnieją – jak istnieją.

Pańscy żołnierze nigdy nie myśleli. Sztuka przyszłości będzie sztuką myśli: Hasło: wysoko i do przodu!

Tylko Pan patrzy do przodu. Oni patrzą na chybił trafił – czasami trafiają – poruszają się po omacku i muszą przegrać.

Pan, tak silny, wiedział, co to znaczy poznać samego siebie; wiedział Pan, ile to kosztuje... bólu i okrzyków wściekłości – a także wybuchów entuzjazmu. I mówi Pan: „Cierpiałem, przetrzałem im szlak; niech żyją!” – Niczym drzewo, które na surowej skale dwadzieścia lat zapuszczało korzenie i teraz hojnie mówi: „Mam za sobą walkę. – Niech skorzystają na tym moje odrośle!”, na parę plam próchnicy oblepiających skalę upuszcza swoje ziarna, które samo – jeszcze – wytworzyło z własnych suchych liści – ze swojego bólu. – Skala nagrzewa się w słońcu, ziarno kielkuje; puszcza korzonki – z jaką żywotnością! Jaką radość, kiedy wznosi swe listki ku niebu!... Ale słońce ogrzewa skalę; roślina rozgląda się dokoła z niepokojem: czuje odurzenie zbyt silnym upałem; chce wypuścić boczne korzonki w stronę wielkiego obrońcy. Tyle że jemu dwadzieścia lat zajęło wciskanie – zaciekle – swoich członków w szczeliny kamienia; jego członki wypełniają te wąskie szczeliny. – W przestrachu mała roślina oskarża drzewo, które ją stworzyło. Przeklina je i umiera. Umiera, gdyż nie żyła – sama z siebie.

Oto co widzę w kraju. Stąd mój lęk. Mówię: tworzyć w wieku dwudziestu lat i mieć odwagę dalej chcieć tworzyć to aberracja, błąd, zadziwiające zaśle-

pienie – niebywale zarozumialstwo. Chcieć śpiewać, kiedy nie ma się jeszcze płuc! W jakiej niewiedzy na temat swojego bytu trzeba być pogrążonym?

Parabola drzewa budzi we mnie lęk o... drzewo, które samo gotuje sobie cierpienie. Jest Pan bowiem istotą tak pełną miłości, że Pańskie serce okryje się żalobą na widok gorliwego życia – takiego, jakie trzeba osiągnąć, by móc walczyć – które niczym cyklon pali małe rośliny, dumnie i radośnie wznoszące główki ku niebu.

Jak mam się spotkać z przyjaciółmi? Nie jestem szlachetny jak Perrin, by móc się im ofiarować. Za bardzo bym cierpiał – z duchoty – i musiałbym uciekać. Cierpiałem już od jakiego silnego poczucia solidarności (po moim wyjeździe) z dwoma lub trzema i uciekłem.

Moja walka z Panem, moim ukochanym mistrzem, będzie wymierzona w ten błąd: olśniony, poddany własnej sile, która jest niebywała, wszędzie chce Pan widzieć podobną siłę. W dawnym szpitalu chce Pan widzieć młode, gorliwe, entuzjastyczne ognisko; jest ono już dojrzałe, zwycięskie: należy do Pana, kiedy Pan tam jest i patrzy na jego ogień.

Nie mam odwagi wyciągać wniosków, gdyż jestem zbyt młody, by chcieć sięgać wzrokiem dalej. Dotąd jednak widzę. Mówiłem bowiem tylko o tym, co przeżyłem.

Moja walka z przyjaciółmi będzie walką z ich niewiedzą; nie dlatego, że ja coś wiem, lecz dlatego, że wiem, że nic nie wiem. – Nie będę mógł z nimi żyć, gdyż zawsze będą mnie ranić – hamowałiby mnie, ponieważ patrzę wysoko i do przodu.

Będzie to dla mnie cios, gdyż ich kocham – surową przyjaźnią. Ruina marzenia o „solidarności” – oto co widzę od jakiegoś czasu, z tego powodu umarło już dwóch czy trzech spośród tych, których uważaliśmy za najbardziej żywotnych: nie wiedzą, czym jest Sztuka: przemożną miłością do własnego „ja”; to w ciszy i samotności będziemy szukać tego boskiego „ja”, które może też stać się ziemskim, jeśli je do tego zmusimy – w walce. Owo „ja” mówi wówczas, mówi wówczas, mówi o głębi Bytu: sztuka rodzi się i – tak krucha – wzlatuje.

To w samotności walczymy ze swoim „ja”, wymierzamy sobie karę i smagamy się biczem.

Owi przyjaciele muszą poszukać samotności.

...Gdzie?

Jak?

Środa wieczór

Długo zwlekalem z pisaniem do Pana. Nawet gdybym chcial, nie mógłbym wcześniej – miałem wyrzuty sumienia, ponieważ czułem, że to milczenie musi Pana martwić. Mam tyle do zrobienia, że brakuje mi choćby minuty dla siebie. Marzę o odrobinie spokoju, ale to przyjdzie dopiero latem, po zakończeniu zajęć. Proszę we mnie nie zwątpić, jestem do Pana zbyt przywiązany, by o Panu zapomnieć w ciągu jednego dnia. Za bardzo kocham Pańskie wspaniałe dzieło, by nie robić nic innego niż tylko pragnąć ze wszystkich sił, byśmy – my, którym Pan zaufał – stali się godni zadania i byli gotowi w godzinie zero. Żegnam się krótko, gdyż wkrótce będę miał szczęście z Panem porozmawiać, podpisano

Pański oddany uczeń
Ch.E. Jeanneret

Spis treści

Nota edytorska do wydania polskiego / Andrzej Leśniak	5
Oczy Le Corbusiera / Marta Leśniakowska	7
<hr/>	
Wprowadzenie do wydania drugiego	43
„Temperatura” przy okazji wydania trzeciego	45
Konspekt	59
I. ESTETYKA INŻYNIERSKA I ARCHITEKTURA	65
II. TRZY PRZYPOMNIENIA DLA PANÓW ARCHITEKTÓW	
Bryła	75
Powierzchnia	85
Plan	95
III. LINIE KOMPOZYCYJNE.	113
IV. OCZY, KTÓRE NIE WIDZĄ	
Parowce	129
Samoloty	145
Samochody	165
V. ARCHITEKTURA	
Rzymska lekcja	183
Złudzenie planów.	205
Czysty wytwór umysłu	225
VI. DOMY SERYJNE	249
VII. ARCHITEKTURA ALBO REWOLUCJA	289
LIST LE CORBUSIERA DO CHARLES'A LEPLATTENIERA	309

